

**A Necessidade da Arte**

**Adriana Carneiro Anselmo da Costa e Crespo**

**Tese de Doutoramento em Filosofia**

**Área de Especialidade - Estética**

**Janeiro de 2013**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários  
à obtenção do grau de Doutor em Filosofia, especialidade de Estética,  
realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Nuno Gil

## **AGRADECIMENTOS**

À Elisa Reis,  
que me ajudou a construir uma jangada sobre o caos.

Ao Professor José Gil,  
pelas suas aulas, livros e pensamento.

## A NECESSIDADE DA ARTE

### NEED FOR ART

ADRIANA CARNEIRO ANSELMO DA COSTA E CRESPO

#### RESUMO

O problema da necessidade da arte é discutido nesta tese a partir da questão do desinteresse estético em Kant. Foi neste contexto que tentámos perceber com a maior exactidão possível o que acontecia, de facto, na apreensão estética de um corpo do qual foi abstraído o conceito e, em particular, na produção de uma *imagem-nua*. Recorremos a um caso concreto: *O Guardador de Rebanhos*, como poema-corpo de Alberto Caeiro, observando a partir desse caso como é que em arte não existem objectos, mas apenas corpos. Sendo assim, verificámos que o problema da necessidade da arte não é pensado nas suas articulações reais, em Kant, porque falta, na filosofia crítica de Kant, elaborar um pensamento sobre o corpo vivo e habitado, isto é, o corpo humano tal como o pensa, por exemplo, José Gil. «Que corpo temos em arte?» Na tentativa de responder a esta questão, isolámos quatro grandes factos pelos quais precisamos de arte – transparência, intensidade, experimentação e afirmação (ou desejo), mas tais factos só se tornaram compreensíveis a partir do momento em que começámos a pensar um corpo em arte na imanência, em particular com Pessoa, José Gil, Deleuze e Espinosa.

PALAVRAS-CHAVE: juízo de gosto, sublime, corpo intensivo, corpo-sem-órgãos, corpo virtual, plano de imanência, espaço liso, linha de fuga, sensação, intensidade, imagem-nua, desejo, *devir*.

#### ABSTRACT

In this dissertation, our problem is the need for art. We discuss it by studying the problem of aesthetical disinterest as it appears in Kant's *Critique of Judgment*. Under this perspective we tried to understand as accurately as possible what happens, in fact, in the aesthetic apprehension of a body from which the concept was abstracted and, particularly, in the production of a *naked-image*. We used a concrete case: *O Guardador de Rebanhos*. Alberto Caeiro's body-poem enabled us to realize how in art there are no objects, but only bodies. We then observed that the need for art in Kant is not thought in its real articulations, because Kant's critical philosophy lacks a critical thought about the nature of human body, the living body the way José Gil, for example, thinks it. «What body do we have in art?». In the attempt to answer this question, we separated four great reasons why we need art – transparency, intensity, experimentation and affirmation (or desire), but such facts became understandable only when we started thinking of a body in art in the immanence, particularly with Pessoa, José Gil, Deleuze and Espinosa.

KEYWORDS: taste judgment, sublime, intensive body, body-without-organs, virtual body, immanence plan, flat space, escape line, sensation, intensity, naked-image, desire, *becoming*.

## ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I – O prazer estético e a questão do desinteresse em Kant.....	5
Capítulo II – Corpos e capturas numa relação de forças (peculiar).....	32
Capítulo III – Poema-Corpo.....	59
Capítulo IV – O corpo que está invisível em Kant.....	96
Capítulo V – Como pensar um corpo em arte?.....	125
Capítulo VI – Que corpo temos em arte?.....	151
Conclusão.....	179
Bibliografia.....	187
Lista de Figuras.....	196

## Introdução

«Dêem-me um corpo»: é a fórmula do desabamento filosófico.  
O corpo já não é o obstáculo que separa o pensamento de si próprio,  
o que tem de ultrapassar para conseguir pensar.  
É, pelo contrário, no que mergulha ou tem de mergulhar  
para alcançar o impensado, isto é, a vida.<sup>1</sup>

Por vezes, ouve-se dizer que a arte não tem um fim em si mesma, que é uma actividade desinteressada, eventualmente pouco útil e até, segundo algumas opiniões menos subtis, dispensável. Certos pensadores sofisticados preferem então considerar esta inutilidade uma virtude, e veremos porquê. Chega a ser comum e até aceitável pensar-se, por exemplo, que um hospital talvez seja mais importante que um museu, como se uma pessoa pudesse decidir, em caso de extrema necessidade, entre perder o seu fígado ou antes o seu coração. Nós porém não pertencemos a esse grupo que Kant chama, com razão, *indifferentistas*,<sup>2</sup> e que pretendem ser imunes a este tipo de questões. Quando tantas pessoas se dedicam intensamente a actividades classificadas como arte, e por vezes de uma forma que chega a ser muito arriscada, não podemos impedir de nos interrogar «Porquê e para quê?» Não podemos deixar de colocar esta questão, ainda sabendo que, nestes casos, não existem respostas com forma de solução, ou seja, respostas como as que são dadas, por exemplo, a um problema de mecânica. Como é evidente, só o movimento de indagação inscrito na segunda parte da questão – *para quê?* – permite que não nos arrisquemos no limbo das ficções inúteis que engendramos ao projectar relações de causalidade entre planos cujos elos são impossíveis de objectivar. Isto quer dizer exactamente que não nos propomos directamente pensar *porque é que* precisamos de arte. A nossa investigação parte de exemplos e discussões anteriores, sem que se pretenda apresentar uma explicação, ou seja, sem que se pretenda apresentar uma teoria segundo um modelo de causa-efeito que sirva também para todos os casos futuros.

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles, *Imagem-Tempo, Cinema 2*, p. 243.

<sup>2</sup> KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, «Prefácio da Primeira Edição (1781)», p. 5.

Pensar sobre a necessidade da arte, isto é, pensar, especificamente, uma pragmática dos corpos em arte como articulação da questão «Para que serve um corpo em arte?», levou-nos a observar um fenómeno de tal forma evidente que corre o risco de passar despercebido. É que em arte não existem objectos – apenas corpos. O que nos aproxima da ideia complexa que emerge por exemplo em *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, quando José Gil, com recurso a uma bateria inédita de conceitos, coloca a hipótese de que «a dança talvez seja a arte de todos os movimentos, e, portanto, a arte de todas as artes», afirmando que «se dança escrevendo, tocando piano ou saxofone, combinando cores, etc.»<sup>3</sup>

Porém, é caso para questionar: *apenas corpos, mas que corpos?*

De que forma é que um poema pode ser um corpo?

Que corpo temos em arte, precisamente?

E qual a natureza do corpo que é necessário, tanto para fazer arte, como para fruir, para apreender ou para experimentar arte?

Porque a verdade é que temos a nítida sensação de que falam as palavras de um poema, de que o poema tem uma *voz*. Sabemos intuitivamente qual é o andamento das frases, qual é o tom em que mergulham as palavras. Sentimos que dança o fluxo de um texto, e que nós dançamos com ele, sendo arrastados, levados pelo ar, suspensos, magnetizados ou oprimidos, quando o ritmo das frases se impõe. Por outro lado, também temos a sensação de que cantam as cores das nossas contemplações, como se as paisagens formassem música... Mas então como é que uma praia também pode ser um poema, e uma paisagem – como pode uma paisagem dar-nos a sensação de uma sinfonia, ou de uma fuga a várias vozes? Como é que as linhas nos desenhos e nas casas podem ter realmente uma velocidade, um peso, e uma leveza? E como é que as cores das paisagens e dos quadros irradiam e as árvores e os campos e as colinas olham para nós?

A hipótese que assinalamos, ainda que sem desenvolvê-la totalmente, nesta tese, é que ambos, quer o *corpo humano*, quer a experiência peculiar que a arte propicia, em conjunto, parecem agenciar a captura, o efeito e os afectos amodais de um corpo virtual, como que de um infinito, plano de imanência em que a matéria volta imediatamente como pensamento, e vice versa, «corpo-sem-órgãos» em que corpo e pensamento

---

<sup>3</sup> *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 211.

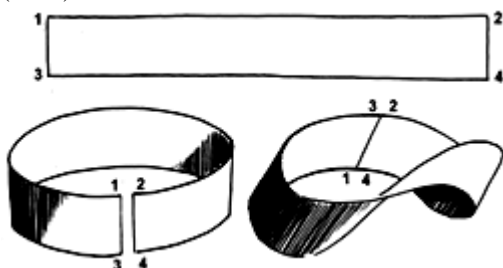
passam a formar o avesso e o direito de uma única banda que se dobra, como uma banda de Möbius.<sup>4</sup>

No entanto, é necessário sublinhar: o *corpo humano*, mas não o doloroso corpo descarnado ou sem pele da anatomia da ciência médica ocidental, não o corpo morto e sem alma, com o seu interior em exposição, radiografado, autopsiado, analisado, fotografado, não o corpo organizado e espartilhado dos estratos, das sedimentações, das instituições, dos regimes de poder e dos esqueletos (na verdade, esse corpo com o qual nos pretendem roubar o corpo), mas o corpo humano *real* e intensivo, o corpo *que vive*, o corpo feiticeiro ou mágico que voa entre o pó das estrelas, o corpo atmosférico que dança no diáfano e na transparência micro-velada das cores, o corpo que virtualmente flutua com as nuvens e se dispersa em mil poeiras imperceptíveis (e não apenas o corpo dançarino que é leve e sem peso, mas também esse corpo contristado em que as palavras engolidas e os acontecimentos que pela intensidade insuportável não são vividos nem pensados nele traçam estranhos sintomas que são como gritos), isto é, o corpo com que escrevemos ou lemos poemas e sonhamos, com que criamos, com que dançamos e com que amamos, ou seja, o corpo arcaico e expandido com que nascemos crianças, esse infinito corpo da pele que não tem fundo limitado nem estratos, pois trata-se de pensar uma nova noção do corpo humano que caminha efectivamente no sentido da elaboração de um pensamento revolucionário sobre o «corpo habitado», como lhe chama José Gil.<sup>5</sup>

Ora, o que acontece, segundo a nossa tese, é que só conseguimos pensar o problema da necessidade da arte a partir do momento em que conseguimos pensar a arte como um corpo. De facto, consideramos que é por esta razão que Kant não pode pensar nas suas reais articulações e consequências este mesmo problema, na medida em que falta, no espantoso e monumental edifício das três críticas, elaborar um pensamento

---

<sup>4</sup> A banda de Möbius é um espaço topológico que se obtém pela colagem das duas extremidades de uma fita, depois de se efectuar uma dobragem numa delas, e foi estudado por August Ferdinand Möbius (1858).



<sup>5</sup> Cf. por exemplo, na «Nota à segunda edição» em *Metamorfoses do Corpo* (pp. 7-9), a referência ao estudo do «espaço interno do corpo» enquadrado na relação «*psyché-soma*», que é a do «corpo habitado», ou seja, «do corpo vivo e “ocupado” pelo espírito», e que vai na direcção de uma «metafenomenologia, quer dizer, de um inconsciente do corpo.»



sobre o corpo humano. E isto porque, como pretendemos demonstrar, a arte tem de ser obrigatoriamente pensada como corpo. *Que corpo* temos em arte? Para que serve um corpo em arte? O que fazem estes corpos? Como funcionam? Quais as suas forças? O que compelem? A que obrigam? Como nos interpelam? De que maneira nos relacionamos com eles?

Uma vez que isolámos pelo menos quatro *funcionamentos* destes corpos, quatro factos ou *modos* que a sua produção permite – transparência, experimentação, intensidade (ou resistência) e afirmação (ou desejo) – acreditamos que chegaremos ao fim desta investigação com alguns esclarecimentos. Acabaremos por mostrar com clareza, por exemplo, em que medida exactamente, quando dizemos «estive a ler Alberto Caeiro», em vez de dizermos «estive a ler um livro de Alberto Caeiro», a primeira frase é muito mais justa que a segunda.

**O prazer estético e a questão do desinteresse em Kant**  
**ou**  
**a arte como natureza e a natureza como arte**

Como sabemos, a questão do desinteresse, em Kant, é complexa. Há na filosofia crítica de Kant um interesse pela arte que tem de ser excluído – o interesse empírico – e um interesse que deve ser admitido – o interesse intelectual pela beleza. Por outro lado, estão implícitos em Kant dois tipos de necessidade que não são sequer objectivamente assinalados em nenhuma das críticas, mas que estão de facto implicados nas condições e na natureza específica da actividade própria das faculdades, tal como Kant as descreve. Um primeiro tipo de necessidade (chamemos-lhe assim) diz respeito às condições de precipitação do momento que marca definitivamente a cisão entre a passagem de uma atitude cognitiva para uma atitude estética, no movimento inicialmente oscilante das faculdades do ânimo, numa situação de contemplação estética. Pois não sabemos ainda que força enigmática, atracção irresistível ou magnetismo inevitável arrastará de um modo radical e definitivo o jogo entre as faculdades, tal como é descrito por Kant, numa situação de fruição estética, para o movimento de «abstracção em abismo» e para a intensificação da percepção que caracterizará a atitude propriamente estética. Por outro lado, na medida em que o sintoma de uma actividade estética no movimento das faculdades é uma determinada qualidade do prazer que pode ser visto, no quadro da sua descrição particular, como o sinal de um estado infantil de aspiração ao conhecimento, e porque, pela leitura comparada (em diagonal) das consequências de certas passagens da primeira e última críticas, vemos que a arte surge como a produção de uma intuição possível (e talvez a única possível) para o *eu transcendental* que Kant descobre na *Crítica da Razão Pura* (aberto, por uma cissiparidade em abismo, para qualquer coisa que já não poderemos chamar *eu*, no sentido de um sujeito), por tudo isto temos de concluir que, mesmo em Kant, surge ainda uma necessidade de outra ordem, na produção e na fruição estética. Acreditamos que se trata da necessidade de *uma experiência*, experiência essa que produz como que uma antecipação infantil,<sup>1</sup> original e criativa de um conhecimento possível, ou seja, um conhecimento que o movimento das

---

<sup>1</sup> Cf. *Crítica da Faculdade do Juízo*, «Introdução», VI - *Da ligação do sentimento de prazer com o conceito de conformidade a fins da natureza*, XL e §39.

faculdades não realiza, mas antecipa, a partir do momento em que a imaginação assume uma actividade de esquematização produtiva, no jogo das faculdades, uma vez que, na situação peculiar que caracteriza esse mesmo jogo, como veremos, os conceitos naturais do entendimento já se tornaram impotentes para subsumir as percepções numa das suas formas próprias.

Vejamos como isto se passa.

Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant reflecte sobre a faculdade de julgar enquanto faculdade mediadora entre as faculdades da razão e do entendimento. Porém, ao longo do desenvolvimento desta reflexão, surge uma dificuldade insuperável, a saber, que o abismo intransponível entre sensível e supra-sensível parece ultrapassar-se (sem que na realidade se ultrapasse, para Kant) de forma paradoxal e problemática na fruição estética da natureza como arte, ou da arte como natureza.

Segundo Kant, «a razão e o entendimento possuem duas legislações diferentes num e mesmo território da experiência, sem que seja permitido a uma interferir na outra.»<sup>2</sup> O movimento da filosofia kantiana, no seu esforço para definir fronteiras de domínios separados tais como os do entendimento e da razão, assim como as condições de legitimidade para o exercício superior e autónomo das faculdades, é fundamentalmente legislador. Kant pretende salvar uma fé essencialmente prática da discussão propriamente racionalista, lógica e dogmática que caracterizara até aí grande parte das investigações teológicas e metafísicas e que conduziria – a seu ver, de um modo inevitável – ou ao cepticismo ou, no mínimo, à indiferença. A separação entre os dois domínios do entendimento e da razão, que são, por um lado, o domínio da legislação do entendimento mediante o conceito de natureza (do qual se ocupa a *Crítica da Razão Pura*) e, por outro lado, o domínio da legislação da razão mediante o conceito de liberdade (de que se ocupa a *Crítica da Razão Prática*), justifica-se para Kant na medida em que o conceito de natureza representa os seus objectos na intuição, não como coisas em si mesmas (as coisas tal como são), mas na qualidade de simples fenómenos (as coisas tal como aparecem no quadro limitado de uma forma de percepção), enquanto o conceito de liberdade representa no seu objecto uma coisa em si mesma (um substrato supra-sensível que surge necessariamente enquanto fundamento do objecto), mas não na intuição. No entanto, ainda que este substrato supra-sensível, enquanto coisa em si mesma, permaneça, para Kant, intangível, não deixa de ser

---

<sup>2</sup> *Idem*, «Introdução», II - *Do domínio da Filosofia em geral*, XVIII.

problemático que os objectos apareçam como *efeitos* de um substrato, sem o qual não poderiam ser dados, enquanto *representações* do conceito de liberdade:

É até bem certo que não chegamos a conhecer suficientemente os seres organizados a partir de princípios da natureza simplesmente mecânicos e ainda menos a explicá-los. E isso é tão certo que se pode afirmar sem temer que é absurdo para o ser humano nem que seja colocar uma tal hipótese ou esperar que um Newton possa ainda ressurgir para explicar só que seja a geração de uma folha de erva, a partir de leis da natureza, as quais nenhuma intenção organizou.<sup>3</sup>

O modo como a faculdade do juízo se transforma na faculdade mediadora entre os dois domínios da filosofia kantiana, sem que se possa dizer que esta mediação resulte num êxito (ou seja, para Kant, numa concretização de conhecimento), liga-se intimamente ao que Kant chama «conformidade a fins sem fim»<sup>4</sup> de um objecto, ou seja, àquilo que pode ser dado numa situação de fruição estética em que o objecto se apresenta infinitamente, sem que nunca de uma forma finita se possa conhecê-lo (por exemplo, através de uma subsunção num conceito).

Em toda a *Crítica da Faculdade do Juízo*, por exemplo, no caso da flor que Kant sugere que alternadamente olhemos como um botânico ou como um amante da natureza, é evidente que a contemplação estética de um objecto não se reduz à contemplação estética de objectos artísticos, mas que esta contemplação pode acontecer com a fruição estética de qualquer objecto do qual seja abstraído o conceito,<sup>5</sup> o que antecipa desde já, e de forma extraordinária, a compreensão e o aparecimento do *ready-made*. E embora em Kant os objectos dos quais se abstrai o conceito sejam de modo privilegiado objectos naturais (o céu estrelado, o mar, o fogo, a flor, o canto do pássaro, o cristal, a figura humana), a verdade é que estes são objectos para os quais a pintura e a poesia já tinham dirigido o olhar enquanto *olhar estético* (com excepção do cristal, porque, na verdade, poesia e pintura são já espécies de cristais), isolando-os do mundo assim como do seu conceito em molduras (quadros) e sons escandidos (poemas). A visão como arte dessa parte do mundo fabricada pelos homens, que se transforma assim numa outra natureza, ou melhor, que assim é *restituída* à natureza, visão que acontecia já na pintura holandesa com Vermeer e que culmina nos *ready-mades* de Duchamp, passando, por exemplo, pelos *Sapatos* de Van Gogh, é apenas uma outra variante da

---

<sup>3</sup> *Idem*, §75 – O conceito de uma conformidade a fins objectiva da natureza é um princípio crítico da razão para a faculdade de juízo reflexiva, 338.

<sup>4</sup> *Idem*, §11 – O juízo de gosto não tem por fundamento senão a forma da conformidade a fins de um objecto (ou do seu modo de representação), 34-35.

<sup>5</sup> *Idem*, §15 – O juízo de gosto é totalmente independente do conceito de perfeição, 46.

mesma operação de abstracção do conceito. Porque a fruição estética de qualquer objecto é o que aponta em nós para os limites de toda a compreensão e, paradoxalmente, no objecto, para uma transcendência problemática de um supra-sensível que em Kant é dado, por um lado, como ideia da razão pura, *primeiro motor*, ou Deus, mas também, por outro lado, como princípio de liberdade na produção das acções possíveis de um ser humano que dessa forma é *causa de si*, ou seja, para Kant, de um ser humano enquanto *pessoa*.

De acordo com a filosofia crítica de Kant, a conformidade a fins da forma das coisas em geral é o que assegura a possibilidade de um conhecimento das mesmas coisas. O acordo de uma coisa com o seu conceito, que contém o fundamento da efectividade dessa coisa, chama-se «conformidade a fins da forma dessa coisa».<sup>6</sup> Ora, para justificar a «influência» do conceito de liberdade no pensamento sobre a natureza, que de outra forma nunca poderia ser dada como efeito de um supra-sensível, Kant afirma que «o conceito de liberdade deve tornar efectivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas suas leis e [que] a natureza em consequência tem de poder ser pensada de tal modo que a conformidade a leis da sua forma concorde pelo menos com a possibilidade dos fins que nela actuam segundo leis da liberdade».<sup>7</sup> E conclui:

Mas por isso tem de existir um fundamento da *unidade* do supra-sensível que esteja na base da natureza, com aquilo que o conceito de liberdade contém de modo prático, e ainda que o conceito desse fundamento não consiga, nem de um ponto de vista teórico, nem de um ponto de vista prático, um conhecimento deste e por conseguinte não possua qualquer domínio específico, mesmo assim torna possível a passagem da maneira de pensar segundo os princípios de um [ou seja, segundo os princípios do domínio do conceito de natureza enquanto sensível] para a maneira de pensar segundo os princípios de outro [ou seja, o domínio do conceito de liberdade enquanto supra-sensível].<sup>8</sup>

Na verdade, e embora esta mediação não resulte em êxito, veremos como ela consiste na perpetuação de um desejo de uma possibilidade de conhecimento, de uma aspiração ao conhecimento – ou melhor, veremos como ela é a actualização de um estado de prazer na própria antecipação do conhecimento que, tal como surge em Kant, comporta mais uma continuidade do desejar, que um efectivo do alcançar.

\* \*

\*

---

<sup>6</sup> *Idem*, «Introdução», IV – *Da faculdade do juízo como uma faculdade legisladora a priori*, XXVIII.

<sup>7</sup> *Idem*, «Introdução», II – *Do domínio da Filosofia em geral*, XX (parêntesis rectos meus).

<sup>8</sup> *Ibidem*, parêntesis rectos meus.



Van Gogh, *Natureza Morta de Sapatos*, 1886, óleo sobre tela, 37.5 x 45.5 cm, Museu Van Gogh, Amesterdão

Como sabemos, um juízo de gosto, segundo a Terceira Crítica de Kant, afirma uma característica da obra. Um juízo estético é do tipo: «Este quadro é belo.» ou: «Esta paisagem é sublime.» Por outro lado, as condições de possibilidade de formulação de um juízo de gosto são condições que permitem que um juízo de gosto se exprima e que pretenda *com legitimidade* à universalidade.<sup>9</sup> Contrariamente ao que acontece num juízo de cognição, que é um juízo determinante, o juízo de gosto, que é um juízo reflectinte, não se funda sobre conceitos.<sup>10</sup> Na contemplação de uma obra de arte ou na fruição estética de um objecto do qual foi abstraído o conceito, a actividade reflexiva inicia-se como uma actividade que vai do particular para o geral, em busca de um conceito que unifique numa síntese o disperso da impressão sensível, mas não o encontra. É então que se inicia um “jogo” entre as várias faculdades,<sup>11</sup> cujo movimento pode ser descrito como uma espécie de dança. Quando o conjunto disperso das impressões apreendido pela sensibilidade não encontra imediatamente na reflexão lógica um conceito que para estas seja fim, então o entendimento é posto à prova e põe-se em movimento, produzindo uma série de conceitos afins que andam à volta do conjunto disperso das impressões. Por sua vez, a sensibilidade e a imaginação, uma vez que nenhum dos

<sup>9</sup> *Idem*, §57 – *Resolução da antinomia do gosto*.

<sup>10</sup> *Idem*, §8 – *A universalidade do comprazimento é representada num juízo de gosto somente como subjectiva*, 21-22.

<sup>11</sup> *Idem*, «Introdução», VII – *Da representação estética da conformidade a fins da natureza*, XLIV.

conceitos produzidos é adequado, são igualmente postas em movimento e vão por si próprias, em esquemas de associação, buscar novas impressões sensíveis, que por seu turno novamente obrigam a reflexão a procurar o conceito adequado, sem que este seja encontrado, e assim indefinidamente, num movimento potencialmente infinito. As faculdades encontram-se assim num movimento que é um *livre jogo*, no caso do juízo sobre o belo, livre jogo harmonioso entre as faculdades da imaginação e do entendimento, e, no caso do juízo sobre o sublime, um jogo de encadeamento entre contrastes e desequilíbrios em estados sucessivos de atracção e repulsão (desejo e impossibilidade), que traduzem o desacordo entre as faculdades da imaginação e da razão. E porque este mecanismo, tal como aqui o apresentamos, não deixa de ser uma das mais extraordinárias análises do peculiar talento cirúrgico de Kant, operada, pela construção do sistema crítico da teoria das faculdades, no sentido de descrever e explicar a sensação privada mas universal da fruição estética, devemos acrescentar que este jogo, no que diz respeito ao seu mecanismo, não é, naturalmente, uma evidência (mesmo para Kant), mas que o alcance *da sensação* do seu funcionamento por parte da consciência imediata fica limitado a um sentimento de prazer que é essencialmente o que o filósofo nos propõe como um sentimento de vida ou *vivificação* decorrente do movimento instalado nas faculdades do ânimo:

Diz-se de certos produtos, dos quais se esperaria que devessem pelo menos em parte mostrar-se como arte bela: eles são sem *espírito*, embora no que concerne ao gosto não se encontre neles nada censurável. Uma poesia pode ser verdadeiramente graciosa e elegante, mas é sem espírito. Uma história é precisa e ordenada, mas sem espírito. Um discurso festivo é profundo e requintado, mas sem espírito. Muita conversação não carece de entretenimento, mas é contudo sem espírito; até de uma mulher se diz: ela é bonita, comunicativa e correcta, mas sem espírito. Que é, pois, que se entende aqui por espírito? *Espírito*, num sentido estético significa o *princípio vivificante* no ânimo. Aquilo porém pelo qual este princípio *vivifica* a alma, o material que ele utiliza para isso, é aquilo que, em conformidade a fins, põe em movimento as faculdades do ânimo, isto é, *um jogo que se mantém por si próprio* e fortalece ainda as faculdades para o mesmo.<sup>12</sup>

Desta maneira, a percepção estética, para a qual o conhecimento é impossível, dada a ausência de conceito, focaliza-se numa forma que não é a do objecto (nesse caso o conjunto das impressões seria subsumido num conceito), mas é antes a própria forma do jogo das faculdades em movimento, para Kant, *figura* ou *jogo*, ou melhor, forma como *jogo de sensações abstractas*, que é um resultado da actividade de reflexão. Para Kant, o sinal inconfundível deste género de actividade é uma certa qualidade do prazer

---

<sup>12</sup> *Idem*, §49 – *Das faculdades do ânimo que constituem o génio*, 192 (sublinhados meus).

que, pela possibilidade de comunicar-se, pretende à universalidade.<sup>13</sup> Pois, quando Kant afirma que o juízo de gosto não se funda em conceitos, ele não está a referir-se a um juízo subjectivo (de gosto subjectivo), nem à esfera dos enunciados em que gostos não se discutem (por exemplo, quem gosta ou não gosta de chantilly). Na verdade, não temos qualquer esperança séria em que o prazer de comer chantilly possa comunicar-se a quem não goste de chantilly, por meio, por exemplo, de um convite para comer chantilly. Mas de facto temos uma esperança muito séria em que o prazer de olhar para a brancura suavemente rendada do Mosteiro dos Jerónimos possa comunicar-se, levando qualquer pessoa, ao nosso lado, diante dessa brancura tal como nós. E de facto não é por acaso que semelhantes lugares se transformam em locais de peregrinação. Porque o sujeito da enunciação vai sofrer uma transformação de tal ordem (um alargamento da subjectividade), que passa a ser, segundo Kant, um sujeito da razão e portanto um sujeito universal.<sup>14</sup>

Em Kant, a natureza desta transformação do sujeito – que analisaremos adiante, com recurso aos conceitos de corpo-ponto e devir-outro de José Gil<sup>15</sup> – mostra-se na solução da antinomia do gosto.<sup>16</sup> A antinomia do gosto traduz-se numa oposição entre, por um lado, a ideia de que o juízo de gosto não se funda sobre conceitos (tese), pois de contrário poder-se-ia disputar sobre ele (decidir mediante demonstrações), e, por outro lado, a ideia contrária de que o juízo de gosto teria obrigatoriamente de se fundar sobre conceitos (antítese), de outra forma não haveria sequer possibilidade de discutir nem apenas uma única vez sobre ele (ou seja, pretender a necessária concordância de outros com esse juízo).

Como é que se resolve esta antinomia? Esta antinomia é resolvida por referência a um substrato supra-sensível, ou seja, quase com um passe de mágica que, no seu apelo a uma mediação necessária entre sensível e supra-sensível também produz as dificuldades da terceira crítica. O que Kant nos diz é que a noção de conceito pressuposta na tese (ou seja, o conceito de entendimento tal como é necessário à actividade cognitiva que se dirige aos objectos da experiência) não é a mesma que está implicada na antítese. Pois o conceito que está implicado na antítese é o «de um fundamento em geral da

---

<sup>13</sup> *Idem*, §37 – *Que é propriamente afirmado a priori de um objecto num juízo de gosto?*, 150.

<sup>14</sup> *Idem*, «Introdução», VII – *Da representação estética da conformidade a fins da natureza*, XLVII e §39 – *Da comunicabilidade de uma sensação*, 153-156.

<sup>15</sup> Cf. GIL, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções, Estética e Metafenomenologia*, capítulos sobre Kant: «Esquematismo e Analogia» e «O assentimento universal», assim como GIL, José, *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, capítulo «No limiar da heteronímia: o devir-outro», pp. 187-188.

<sup>16</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §57 – *Resolução da antinomia do gosto*.



conformidade a fins subjectiva da natureza para a faculdade do juízo, a partir do qual porém nada pode ser conhecido e provado acerca do objecto, porque esse conceito é em si indeterminável e inapropriado para o conhecimento.»<sup>17</sup> Veremos, no segundo capítulo, o que implica exactamente uma conformidade subjectiva da natureza a fins sem fim (ou sem conceito), para Kant. Para já, é necessário sublinhar que se trata de um conceito «indeterminável», ainda num estado «inapropriado para o conhecimento», embora, como forma de um *puro jogo* do movimento entre as faculdades, num estado positivo de antecipação do conhecimento. No fundo, parece tratar-se como que de *uma sombra* de conceito ou uma *espécie* de conceito em estado *germinal*, cujo aparecimento é marcado por uma qualidade específica do prazer, no estado de espírito criado pela configuração do movimento das faculdades, pois é quase como se Kant estivesse a pressentir a força genética (original, criativa) do próprio movimento produtor de conceitos, equiparando-o a esse «jogo que se mantém por si próprio», no movimento entre as faculdades, que «vivifica» o ânimo.<sup>18</sup> Poderíamos então pensar que este movimento produtor (nós diríamos: de formas de conceito sem conceito), na sua vertente *criativa*, decorre do facto surpreendente da imaginação ser levada a esquematizar sem conceito, perante a afirmação da incapacidade do entendimento para apresentar um conceito que subsuma a percepção em causa, produzindo assim como que uma cascata ou série de possibilidades de uma ou mais formas de conceito (sem conceito), numa «conformidade a leis sem lei».<sup>19</sup>

Ora, se no juízo de gosto tiver de ser considerada a faculdade da imaginação na sua liberdade, então ela será tomada, em primeiro lugar, não reprodutivamente, tal como ela é submetida às leis de associação, mas como *produtiva e espontânea (como autora das formas voluntárias de intuições possíveis)*. (...) Todavia, que a faculdade de imaginação seja livre e apesar disso seja por si mesma conforme a leis, isto é, que ela contenha uma autonomia, é uma contradição. Unicamente o entendimento fornece a lei. (...) Portanto, unicamente uma conformidade a leis sem lei e uma concordância subjectiva da faculdade da imaginação com o entendimento, sem uma concordância objectiva, já que a representação é referida a um conceito determinado de um objecto, pode coexistir com a

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, 236-237.

<sup>18</sup> *Idem*, §49 – *Das faculdades do ânimo que constituem o génio*, 192.

<sup>19</sup> Cf., a este propósito, as noções de «esquema» e «símbolo» enquanto hipotiposes ou «sensificações» – §59 – *Da beleza como símbolo da moralidade*. Segundo Kant, o «esquema» é uma intuição dada *a priori* para um conceito que o entendimento capta (uma apresentação directa de um conceito intelectual puro), e o «símbolo» é uma «sensificação» que é submetida a uma ideia que só a razão pura pode pensar e para a qual nenhuma intuição sensível pode ser adequada (como é o caso da ideia de Deus). Mas a proposta, em princípio contraditória, de uma actividade de esquematização sem conceito, por parte da faculdade de imaginação, surge por exemplo na *Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos*, 117-118, quando Kant se refere à faculdade da imaginação e ao seu papel na apreensão do sublime ou «absolutamente grande», na medida em que nesse caso a faculdade de imaginação opera, não apenas segundo a lei de associação, mas «subordinada à liberdade», isto é, «segundo os princípios do esquematismo da faculdade do juízo», como «instrumento da razão e das suas ideias».

livre conformidade a leis do entendimento (a qual também foi denominada conformidade a fins sem fim) e com a peculiaridade de um juízo de gosto.<sup>20</sup>

Porém, no caso da resolução da antinomia, o facto do conceito implicado na antítese ser descrito como «um conceito de um fundamento em geral da conformidade a fins subjectiva da natureza para a faculdade do juízo», cujo «princípio determinante talvez se situe no conceito daquilo que pode ser considerado como substrato supra-sensível da humanidade»,<sup>21</sup> torna todo o parágrafo 57 especialmente difícil para nós, pois trata-se de uma implicação necessária, entre sensível e supra-sensível, que, para Kant, não deixa de ser problemática, na medida em que não se percebe exactamente como se passa de um campo para o outro.

Para Kant, o que permite a pretensão de um juízo de gosto à universalidade é o fundamento de uma conformidade a fins subjectiva da natureza, relativamente à faculdade do juízo. Isto quer dizer exactamente, como veremos em pormenor no segundo capítulo, que parece existir uma espécie de potência na natureza para desencadear a dança criativa das faculdades, mas que ela resulta de um modo espontâneo e mecânico da nossa própria faculdade de juízo subjectiva, como se houvesse *um favor* no modo pelo qual acolhemos a natureza.<sup>22</sup> O princípio determinante desta inclinação natural da faculdade do juízo para acolher a natureza (como arte), Kant identifica-o de um modo hipotético como estando no conceito do que possa ser o substrato supra-sensível da humanidade, ou seja, trata-se de uma inclinação natural subjectiva que pertence ao conceito de uma humanidade em si mesma, num sentido que já nos transcende, na medida em que esta se refere a uma realidade supra-sensível. E é esta condição comum dos seres humanos enquanto membros de uma humanidade em si mesma, que é, portanto, para Kant, transcendente e supra-sensível, que irá permitir a comunicação de um juízo estético, com legítima pretensão à universalidade.

Nós porém perguntamos se não teria sido antes mais fácil atribuir a este *conceito de um fundamento* a força e a realidade de uma potência produtiva da natureza, uma natureza que incluísse antes mundo e humanidade, de forma definitiva, ao invés de excluí-los um do outro, pois sentimos que intuitivamente Kant está certo, quando pressupõe um plano natural de partilha de condições na possibilidade de uma “comunicação universal” (chamemos-lhe por enquanto assim, embora não se trate de

---

<sup>20</sup> *Idem*, *Observação geral sobre a primeira secção da Analítica*, 69 (sublinhados meus).

<sup>21</sup> *Idem*, §57 – *Resolução da antinomia do gosto*, 237 (sublinhados meus).

<sup>22</sup> *Idem*, §58 – *Do idealismo da conformidade a fins tanto da natureza como da arte, como o único princípio da faculdade de juízo estética*, 253.

comunicação), e isto mesmo quando, neste parágrafo, o salto parece um passo de acrobata que, numa filosofia cujo projecto aspira acima de tudo a legislar sobre as condições e limites da actividade intelectual humana, especialmente a especulativa, não deixa de parecer um coelho a sair da cartola do mágico. Pois, mesmo a resposta de Kant, apresentada sob uma forma hipotética, não deixa de constituir um desapontamento, dada a sua indeterminação, quando afirma «que o juízo alcança ao mesmo tempo justamente por esse conceito validade para qualquer um (em cada um na verdade como juízo singular que acompanha imediatamente a intuição), porque o seu princípio determinante *talvez* se situe no conceito daquilo que pode ser considerado como substrato supra-sensível da humanidade.»<sup>23</sup>

Tentemos esclarecer melhor todo este mecanismo, tal como nos é proposto por Kant. Quando o jogo harmonioso das faculdades, para o qual o sujeito descobre uma finalidade relativamente ao objecto, inicia o seu movimento, temos um acordo das faculdades idêntico ao que é necessário para o conhecimento de um objecto em geral (diríamos nós, uma espécie de disposição infantil para o conhecimento, na composição do jogo entre as várias faculdades). O sinal ou sintoma particular deste acordo abstracto entre as faculdades, para Kant, é uma qualidade específica do prazer, que, na ocasião de uma representação dada, pode ser comunicado. Imaginemos que o acordo no jogo entre as faculdades é uma espécie de “proporção”, que emite como que um sinal positivo sentido ou apreendido na formação de uma rede de relações entre os pontos de uma constelação efectuada num plano (matematicamente, uma forma como a das *Poeiras de Cantor*).<sup>24</sup>

Para Kant, a comunicabilidade universal de um sentimento pressupõe um *senso comum*,<sup>25</sup> não no sentido de um órgão, como em Descartes, mas como uma espécie de

<sup>23</sup> *Idem*, §57 – *Resolução da antinomia do gosto*, 237 (sublinhados meus).

<sup>24</sup> Cf. GLEICK, James, *Caos*, p. 131: «A POEIRA DE CANTOR: Começa-se com um segmento de linha e remove-se o terço médio; depois remove-se o terço médio de cada um dos segmentos restantes, e assim sucessivamente. O Conjunto de Cantor é a poeira de pontos que resta. É infinito, mas o seu comprimento total é zero. As qualidades paradoxais destas construções perturbaram os matemáticos do século XIX, mas Mandelbrot viu o conjunto de Cantor como um modelo para a ocorrência de erros numa linha de transmissão electrónica. (...) um exemplo de tempo fractal.»



<sup>25</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §20 – *A condição da necessidade que um juízo de gosto pretende é a ideia de um sentido comum*, 64-65.

*comunidade sentimental* que é um plano em que a humanidade pode identificar-se, na justa medida em que cada um é capaz de se *transpor* para o lugar do outro. Portanto, esta comunidade implica a partilha de uma capacidade universal para sentir. Mas em que consiste esta *capacidade universal*? Kant responde com uma precisão notável. Corresponde à possibilidade de comparar duas proporções no acordo das faculdades,<sup>26</sup> ou seja, permite fazer a comparação automática entre o prazer que temos em contemplar esteticamente uma coisa, por um lado, e o prazer que temos na proporção necessária para o conhecimento de um objecto indeterminado, por outro.

É extraordinário, mas o que acontece, de facto, é que se comparam duas sensações, duas sensações que, no contexto desta descrição e da sua relação peculiar uma com a outra, podem ser compreendidas com uma disposição inata e basicamente infantil para o conhecimento, uma espécie de estado ou de atitude peculiares, próprios de uma condição de antecipação ou de expectativa na produção de um ou de vários conceitos. É desta maneira que a subjectividade do sujeito de enunciação de um juízo estético se alarga à subjectividade universal de um sujeito de razão, pelo facto de todos nós, seres finitos, sermos capazes de atribuir uma universalidade e uma necessidade a um sentimento de prazer em nós, comparando-o com o mesmo sentimento (não por hipótese, mas por devir) nos outros seres humanos. Voltaremos de novo à reflexão sobre este movimento de comparação que implica, na leitura de José Gil, mais que uma comparação racional à maneira de Kant, um *devir*, no sentido que Deleuze também dá a esse conceito. Mas, para já, é importante sublinhar que este sentimento de prazer o que faz é descobrir em nós, de uma forma não empírica, uma comunidade universal de seres supra-sensíveis, para Kant, e, para nós, de seres humanos por excelência.

Toda a contradição (entre a tese e a antítese) porém desaparece se eu digo que o juízo de gosto se funda sobre um conceito (de um fundamento em geral da conformidade a fins subjectiva da natureza para a faculdade do juízo), a partir do qual porém nada pode ser conhecido e provado acerca do objecto, porque esse conceito é em si indeterminável e inapropriado para o conhecimento; mas que o juízo alcança ao mesmo tempo justamente por esse conceito validade para qualquer um (em cada um na verdade como juízo singular que acompanha imediatamente a intuição), porque o seu princípio determinante talvez se situe no conceito daquilo que pode ser considerado como substrato supra-sensível da humanidade.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> *Idem*, §39 – *Da comunicabilidade de uma sensação*, 155-156, e §57 – *Observação I*, 242-243. Cf. também §10 – *Da conformidade a fins em geral*, §11 – *O juízo de gosto não tem por fundamento senão a forma da conformidade a fins de um objecto ou do seu modo de representação*, e §12 – *O juízo de gosto repousa sobre fundamentos a priori*.

<sup>27</sup> *Idem*, §57 – *Resolução da antinomia do gosto*, 237.

Assim, e embora o juízo estético se compreenda por referência ao juízo cognitivo, como se o juízo estético fosse um juízo cognitivo com modificações essenciais, podemos perceber que na verdade Kant pressupõe esta primazia para chegar à ideia contrária, a ideia de que no fundamento de um juízo cognitivo está uma actividade estética.



Van Gogh, *Amendoeira em Flor*, 1890, óleo sobre tela, 73.5 x 92 cm,  
Museu Van Gogh, Amesterdão

Porque a descrição kantiana do mecanismo das várias faculdades da sensibilidade, imaginação, entendimento e razão, na situação de uma experiência estética, nos parece, ainda hoje, de um rigor, precisão, subtileza, minúcia e realismo insuperáveis, é por isto que pensamos que as condições para a formulação de um juízo estético, com legítima pretensão à universalidade em geral, se mantêm iguais, ou as mesmas, de Kant, com a diferença que a formulação do juízo estético deixa de afirmar uma característica dos objectos em enunciados do tipo: «Este quadro é belo.» ou: «Esta paisagem é sublime.», para passar a construir-se de modo igualmente problemático em

enunciados do tipo: «Isto é arte.», por relação com todo um conjunto mais ou menos inesperado e surpreendente de objectos.

Que esta nova formulação do juízo estético pretende de modo igualmente agudo à universalidade, com legitimidade, isso é o que prova toda a imensa proliferação de teorias sobre arte, que buscam inegavelmente, ainda que de modo falível, o consenso de uma unanimidade. A leitura da Terceira Crítica de Kant por Thierry de Duve, clarificando a reformulação do juízo estético no enunciado «Isto é arte.», a partir de uma reflexão sobre os *ready-mades* de Duchamp, vai neste mesmo sentido.<sup>28</sup> Aliás, De Duve considera que a tese e a antítese da antinomia do gosto, sucessivamente reformuladas de acordo com a nova forma do juízo estético, são de novo compatíveis, em conformidade com Kant e com Duchamp.<sup>29</sup> Thierry de Duve relê a antinomia substituindo o juízo «Isto é belo.» pelo juízo «Isto é arte.», o que conduz à seguinte formulação:

Tese: A frase «Isto é arte.» não é baseada em conceitos.

Antítese: A frase «Isto é arte.» é baseada em conceitos.<sup>30</sup>

Aceitando a solução kantiana da antinomia e sublinhando que o que esta solução postula é um princípio subjectivo que, sendo embora subjectivo, não é meramente pessoal, mas partilhado por todos os seres humanos,<sup>31</sup> De Duve conclui que, em consequência da nova formulação do juízo estético, esse mesmo *sensu comum*, que era um sentido pressuposto necessariamente em todos os seres humanos, passa a ser uma faculdade universal para julgar arte a partir de um estado sentimental no sujeito da mesma enunciação.<sup>32</sup> Por outro lado, partindo do conceito kantiano de *ideia* (representações referidas a um objecto de acordo com um certo princípio, subjectivo ou objectivo, sem que nunca possam vir a tornar-se um conhecimento desse mesmo objecto), na dupla acepção de *ideia estética* ou *ideia racional*, De Duve afirma que reler Kant depois de Duchamp, substituindo o juízo «Isto é belo.» pelo juízo «Isto é arte.», significa considerar que a palavra «arte» se refere tanto a uma ideia estética *inexponível*, como a uma ideia racional *indemonstrável*.<sup>33</sup> E explica: «Porque em vocabulário Kantiano *exponível* significa o que pode estabelecido teoricamente (mediante conceitos), e *demonstrável* significa, neste contexto, o que pode ser mostrado aos

---

<sup>28</sup> DE DUVE, Thierry, *Kant after Duchamp*, pp. 312-321 (traduções nossas).

<sup>29</sup> *Idem*, p. 321.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 304.

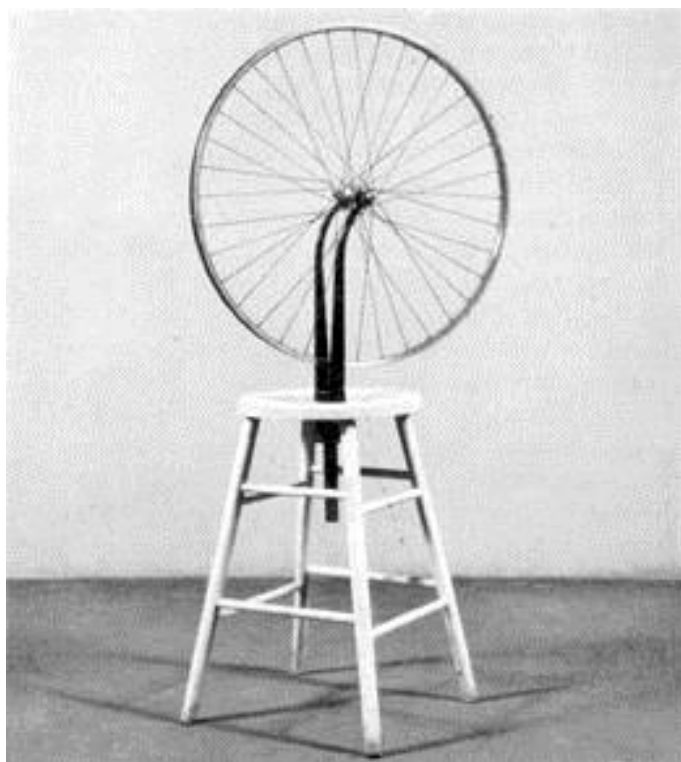
<sup>31</sup> *Idem*, p. 309.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 312.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 314.

sentidos.» Pois a ideia estética refere-se a uma intuição, mas de acordo com um mero princípio subjectivo de uma harmonia no jogo das faculdades cognitivas, portanto, sem conceito, enquanto a ideia racional se refere a um conceito de acordo com um princípio objectivo, mas é incapaz de dar de si própria uma intuição comensurável.<sup>34</sup>

Desta forma, De Duve demonstra que Duchamp, com um gesto de economia exemplar, foi directo à mais elementar e primitiva convenção de toda a prática modernista, nomeadamente, que todas as obras de arte são mostradas com o fim de serem julgadas como tal.<sup>35</sup> Fazendo eclipsar a diferença entre julgar e fazer, os *ready-mades* implicam esta espécie de *rendez-vous* entre autor e objecto (e por isso Duchamp insistia que estes deveriam trazer em si a marca deste encontro, com a inscrição de data, local e hora), um encontro em que autor e objecto são dados, compondo no seu conjunto uma obra reduzida ao mínimo do juízo «Isto é arte.».



Marcel Duchamp, *Roda de Bicicleta*, original perdido 1913, 1915, (1963, réplica), altura: 124 cm

Portanto, se por um lado em Kant o juízo estético é enunciado a partir de uma qualidade específica do prazer que pode ser visto, no quadro da sua descrição particular, como uma disposição infantil para o conhecimento, pela configuração peculiar do jogo

<sup>34</sup> KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, §57 – *Observação I*, 239-243.

<sup>35</sup> DE DUVE, Thierry, *Kant after Duchamp*, p. 379.

entre as faculdades e pela sensação que lhe corresponde, em De Duve o baptismo subjacente ao juízo «Isto é arte.» é realizado no interior de uma relação amorosa entre sujeito e objecto, sem que a natureza específica desta relação sentimental seja objecto de uma reflexão desenvolvida. O que De Duve nos diz, no terceiro acto do capítulo intitulado «arte como nome próprio», é o seguinte:

Tu és apenas tu próprio, sem qualquer qualificação particular, simplesmente um amador, o que significa que não és mais um profissional, mas também, no sentido etimológico da palavra «amador», que a tua relação com arte tem a natureza de uma relação amorosa.<sup>36</sup>

O baptismo de um objecto com o nome próprio «arte» (nome que aponta para um «isto» sem que se lhe possa acoplar de forma precisa ou imprecisa um determinado conceito) indica em De Duve apenas uma possibilidade de clarificação, que não é por si realizada, enquanto na Terceira Crítica surge de modo mais evidente a especificidade da natureza do prazer que liga sujeito e objecto no contexto de uma experiência estética.

Como já explicámos, o acordo entre o jogo harmonioso das faculdades e a disposição necessária dessas mesmas faculdades para o conhecimento do objecto, sem que o conhecimento se realize, é uma das fontes do prazer estético. Se o conhecimento se realizasse, então o jogo cessaria, e esta é a razão porque este sentimento de prazer essencialmente se caracteriza pela peculiaridade de um estado infinito de desejo que é uma antecipação de conhecimento nunca dado, mas relativamente ao qual o movimento de uma aspiração se mantém.<sup>37</sup>

Por outro lado, mesmo em relação ao julgamento do sublime, que não corresponde já a um jogo harmonioso das faculdades, mas sim, pelo contrário, a um jogo em que o desacordo entre elas exprime com a maior vivacidade a impossibilidade absoluta de conhecer o que lhes é transcendente, mesmo aí o estado de prazer continua a actualizar-se, pela natureza peculiar da antecipação que a razão coloca, sob a forma de um desejo, na experiência da inadequação entre as suas ideias e qualquer intuição possível que lhe seja apresentada.<sup>38</sup>

(...) a beleza da natureza (auto-subsistente) inclui uma conformidade a fins na sua forma, pela qual o objecto, por assim dizer, parece predeterminado para a nossa faculdade do juízo, e assim constitui em si um objecto de comprazimento. Pelo contrário, aquilo que,

---

<sup>36</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>37</sup> KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, §10 – *Da conformidade a fins em geral*, §11 – *O juízo de gosto não tem por fundamento senão a forma da conformidade a fins de um objecto ou do seu modo de representação*, e §12 – *O juízo de gosto repousa sobre fundamentos a priori*.

<sup>38</sup> *Idem*, §23 – *Passagem da faculdade de julgamento do belo à faculdade de julgamento do sublime*, 74-79.



sem raciocínio, produz em nós, e simplesmente na apreensão, o sentimento do sublime, na verdade pode quanto à forma aparecer contrário a fins para a nossa faculdade de juízo, inadequado à nossa faculdade de apresentação e por assim dizer violento para a faculdade de imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime. (...) Não podemos dizer mais, senão que o objecto é apto à exposição de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão, as quais, se bem que não lhes seja possível nenhuma apresentação adequada, precisamente por esta inadequação, que deixa apresentar-se sensivelmente, são activadas e chamadas ao ânimo. Assim o extenso oceano, revolto por tempestades, não pode ser denominado sublime. A sua contemplação é horrível; e já se tem que ter preenchido o ânimo com muitas ideias se através de uma tal intuição nos devemos dispor a um sentimento, o qual é ele mesmo sublime, enquanto o ânimo é incitado a abandonar a sensibilidade e a ocupar-se com ideias que possuem uma conformidade a fins superior.<sup>39</sup>

*Enamoramento* ou *captura*, nesta perspectiva, pode então ser a denominação de uma situação em que um estado de prazer, em sentido kantiano, literalmente se objectiva através de uma ligação de tipo particular com um sensível que pode ser uma imagem, um quadro, uma figura, uma sequência de palavras, ou, para falarmos de coisas só aparentemente desligadas deste contexto, uma criança, uma pessoa, uma casa, uma paisagem, um relógio ou até um automóvel. Vamos por isso deixar de chamar a estas coisas *objectos*, em sentido tradicional, e vamos começar a chamá-lhes *corpos*. Vamos também tentar investigar o que é isto: esta *ligação de tipo particular*, pois talvez tenhamos de lhe dar outro nome. Efectivamente, teremos de perguntar: de que é que falamos quando falamos de uma ligação amorosa, de um enamoramento, de um fascínio, de uma influência ou de uma captura, senão de uma peculiar relação de forças? E as expressões “magnetismo”, “carisma”, “atração”, “subjugação”, do que nos falam, senão da natureza peculiar dessa mesma relação de forças? Em vez de *objectos de arte* teremos, portanto, *corpos em arte*, e veremos, ao longo da exposição do nosso argumento, porque é que a segunda expressão se torna absolutamente necessária. Na verdade, pensamos que é legítimo transitar entre estes corpos aparentemente díspares (mosteiros, rodas de bicicleta, flores espalhadas em campos), porque o estado de prazer que se encontra no fundamento de um juízo estético corresponde tanto ao jogo livre (harmonioso ou não) das várias faculdades, tal como Kant o descreve, como ao próprio acontecimento de *corporização* que se verifica na apresentação de uma intuição dada e no encontro (ligação, implicação ou choque) do observador com um corpo sobre o qual se projecta, sob a forma de um juízo, o seu estado de prazer (o *rendez-vous* com esse objecto - ou melhor, com esse corpo - como o descreve De Duve).

---

<sup>39</sup> *Idem*, §23 – *Passagem da faculdade de julgamento do belo à faculdade de julgamento do sublime*, 76-77.

Contudo, será necessário rever alguns destes termos. Tratar-se-á realmente de projecção? O que é que acontece, exactamente, neste *encontro*, neste *choque*, nesta experiência? Será que o sujeito se *insere* no objecto, dir-se-ia, deliberadamente, intencionalmente, como propõe Kant no *Opus Postumum*, ou será antes que este é capturado, envolvido num corpo emissor de forças que com o seu poder o subjuga, obriga a reagir, eventualmente o absorve e assim o coage, literalmente, a inserir-se nele? Poderemos nós continuar a falar de *sujeitos*, ou estaremos, pelo contrário, num campo que transcende já o sujeito? Como veremos, depois desta investigação, não poderemos continuar a falar de *sujeitos*. Contudo, a analogia de De Duve com a condição do amante na situação de enamoramento (portanto, de contemplação e desejo de se manter num estado infinito de desejo) justifica-se mesmo em termos de pensamento Kantiano, porque esta objectivação (corporização) também é, na verdade, a expressão universal de uma tendência à totalidade, tal como Kant a descreve. E muito embora Kant ele próprio não estabeleça nenhuma relação entre tendência à totalidade, captura e desejo de se manter num estado infinito de desejo, trata-se, de facto – quanto à realidade das suas condições e pela aspiração a uma totalidade que «é uma ideia que nos é imposta por uma lei da razão [pura e] que não conhece nenhuma outra medida determinada, válida e invariável para qualquer um senão o todo absoluto»<sup>40</sup> – de um movimento peculiar e específico, que tem algo em si da ordem de uma magnetização, de uma pulsão, mesmo de uma insuflação, um movimento em que uma necessidade inerente à própria razão pura parece estranhamente funcionar como um íman, no jogo das faculdades e na produção do próprio pensamento, um ponto de atracção ou de ignição magnética, nalguns casos, felizes, operando como um sopro, e noutros, delirantes, operando como um buraco negro, uma espécie de voragem alucinada, absorvendo galáxias e constelações, ou como um tufão, fantástico cone invertido que dança e faz girar em espiral os móveis dispersos das casas arrancadas.

Na representação do sublime na natureza o ânimo sente-se *movido* (...). Este movimento pode ser comparado, principalmente no início, a um *abalo*, isto é a um repelir rapidamente variável e a um atrair do mesmo objecto. O excessivo para a faculdade de imaginação (ao qual ela é impelida na apreensão da intuição) é *por assim dizer um abismo, no qual ela própria teme perder-se*. (sublinhados meus) Contudo, para a ideia de razão do supra-sensível não é igualmente excessivo, mas conforme às suas leis produzir um tal esforço da faculdade da imaginação: por conseguinte isso é por sua vez para si *atraente* precisamente na medida em que era repulsivo para a simples sensibilidade. (...) Pois se uma grandeza quase atinge numa intuição o extremo da nossa faculdade de apreensão, e a faculdade da imaginação é contudo desafiada, através de grandezas numéricas (em relação às quais

---

<sup>40</sup> *Idem*, §27 – *Da qualidade do comprazimento no julgamento do sublime*, 97.

somos conscientes da nossa faculdade como ilimitada), à compreensão estética numa unidade maior, então sentimo-nos no ânimo como esteticamente encerrados dentro de limites; e contudo o desprazer é representado como conforme a fins com respeito à ampliação necessária da faculdade de imaginação para a adequação ao que na nossa faculdade da razão é ilimitado, ou seja, à ideia do todo absoluto.<sup>41</sup>

Portanto, ao contrário de Kant, não podemos dizer que este estado de prazer se encontra desligado de um interesse, interesse enquanto «comprazimento [wohlgefallen] ligado à representação da existência de um objecto».<sup>42</sup> Pelo contrário, consideramos que este estado de prazer é absolutamente interessado e que satisfaz uma condição, ou melhor, uma necessidade profunda, pois, muito embora no contexto de uma percepção estética, o conhecimento, para Kant, seja impossível, como já explicámos (porque não há possibilidade de subsunção do diverso da impressão sensível num conceito), a verdade é que o jogo livre entre as faculdades do conhecimento numa espécie de *disposição infantil* para o conhecimento não pode (pelos factos) apresentar-se desligado de um interesse em relação a este mesmo conhecimento. Pois, como diz o próprio Kant, na *Crítica da Razão Pura*:

*Pensar um objecto e conhecer um objecto não é pois uma e a mesma coisa. Para o conhecimento são necessários dois elementos: primeiro o conceito, mediante o qual é pensado em geral o objecto (a categoria), em segundo lugar a intuição, pela qual é dado; porque, se ao conceito não pudesse ser dada uma intuição correspondente, então ele seria um pensamento, quanto à forma, mas sem qualquer objecto e, por seu intermédio, não seria possível o conhecimento de qualquer coisa; pois, que eu saiba, nada haveria nem poderia haver nada a que pudesse aplicar o meu pensamento. Ora, toda a intuição possível para nós é sensível (estética) e, assim, o pensamento de um objecto em geral só pode converter-se em nós num conhecimento por meio de um conceito puro do entendimento, na medida em que este conceito se refere a objectos dos sentidos.*<sup>43</sup>

De facto, Kant não é insensível a este problema, quando fala, por exemplo, na «Introdução» da Terceira Crítica, de um prazer no conhecimento que «certamente já existiu noutros tempos» mas que entretanto «se foi gradualmente misturando com o mero conhecimento, sem se tornar mais especialmente notado».<sup>44</sup> Por outro lado, a teoria do génio também levanta a questão do interesse e da necessidade da arte, como veremos, em pormenor, mais adiante. E quando se fala, no parágrafo 42, do interesse intelectual pelo belo, depois de o separar de um interesse empírico por coisas belas, o mesmo problema continua a afirmar-se:

---

<sup>41</sup> *Idem*, §27, 98-99, 101 (sublinhados meus).

<sup>42</sup> *Idem*, §2 – *O comprazimento que determina o juízo de gosto é independente de todo o interesse*, 6-7.

<sup>43</sup> *Crítica da Razão Pura*, §22 – *A categoria não tem outro uso para o conhecimento das coisas que não seja a sua aplicação a objectos da experiência*.

<sup>44</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, «Introdução», VI – *Da ligação do sentimento de prazer com o conceito da conformidade a fins da natureza*, XL.

Aquele que contempla solitariamente (e sem intenção de comunicar a outros as suas observações) a figura bela de uma flor selvagem, de um pássaro, de um insecto, etc., para admirá-los, amá-los, sem querer privar-se deles na natureza em geral, mesmo que isso lhe implicasse algum dano e, muito menos, sem que se distinga nisso uma vantagem para ele, toma um interesse imediato e na verdade intelectual pela beleza na natureza. Isto é, não apenas o seu produto lhe apraz segundo a forma, mas também a sua existência, sem que um atractivo dos sentidos tenha participação nisso ou também se ligue a isso qualquer fim.<sup>45</sup>

Neste contexto, é caso para perguntar – porque é que, nesta passagem, o verbo amar surge juntamente com o verbo admirar, como expressão de dois afectos gémeos de «um interesse imediato e na verdade intelectual pela beleza da natureza»?<sup>46</sup> A relação com esses corpos, neste caso, os da flor selvagem, do pássaro, ou de um insecto, não se ausenta de um plano de afectos e de uma necessidade que tentaremos especificar, ao longo deste trabalho, pois trata-se precisamente da relação específica que queremos investigar, essa tal *ligação de tipo particular*, com contornos peculiares e precisos.

Atentemos, por exemplo, na teoria do génio em Kant.

Kant, na sua teoria do génio, propõe-nos uma definição que nos dá o génio como uma disposição peculiar das faculdades do ânimo e como uma espontaneidade produtiva e original que transcende a espécie humana, uma potência produtiva que deixa de ser meramente humana para passar a ser elemento integrante da força viva e produtiva da própria natureza.<sup>47</sup> É por isso que os capítulos sobre o génio são precedidos de um outro capítulo em que se defende que a «bela arte é uma arte enquanto ao mesmo tempo parece ser uma natureza».<sup>48</sup> Na verdade, afirma-se nesta passagem que a arte só é arte quando *passa por natureza*, ou seja, quando um determinado produto humano adquiriu uma tal exactidão e organicidade, sem que para isso pareça ter havido um esforço ou a imitação de um modelo na sequência de um trabalho de seguimento de regras, de tal forma que este produto se apresenta com uma beleza tão espontânea, natural, livre e fluída como a dos corpos que suscitam a nossa contemplação estética no mundo natural.<sup>49</sup>

A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência que ela é arte e que ela apesar disso nos parece ser natureza.<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> *Idem*, §42 – *Do interesse intelectual pelo belo*, 167.

<sup>46</sup> *Idem*.

<sup>47</sup> *Idem*, §46 – *Bela arte é arte do génio*, 181-183.

<sup>48</sup> *Idem*, §45 – *Bela arte é uma arte enquanto ao mesmo tempo parece ser natureza*, 180-181.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Idem*, §45, 180.

Sobre o génio, efectivamente, o que Kant começa por nos dizer é que «*Génio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte»,<sup>51</sup> mas, uma vez que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, então: «*Génio* é a inata disposição do ânimo (*ingenium*), pela qual a natureza dá a regra à arte.»<sup>52</sup> Mais tarde, falando do *espírito* enquanto «princípio que vivifica a alma»<sup>53</sup> através de um processo em que são postas em movimento as faculdades do ânimo, Kant identifica este princípio como uma faculdade de *apresentação* de *ideias estéticas indemonstráveis* – coisas que dão muito que pensar, sem se deixarem porém subsumir num conceito – assim como de *ideias racionais inexponíveis* – coisas que aspiram a algo situado acima dos limites da experiência, tornando sensíveis ideias racionais de entes invisíveis.<sup>54</sup> Ou seja, e como já observámos, a imaginação é encarada como uma faculdade de conhecimento produtiva que «é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efectiva lhe dá».<sup>55</sup>

O poeta ousa tornar sensíveis ideias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação, etc.; ou também aquilo que na verdade encontra exemplos na experiência, por exemplo, a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo o amor, a glória, etc.; transcendendo as barreiras da experiência, mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo da razão no alcance de um máximo, ele procura tornar sensível numa completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza...<sup>56</sup>

De facto, o que Kant nos diz, explicitamente, através do recurso a um exemplo poético de Frederico II, é que o poeta *vivifica* uma ideia racional mediante um atributo que a faculdade da imaginação associa a essa representação, provocando «um grande número de sensações secundárias, para as quais não se encontra nenhuma expressão.»<sup>57</sup> E, por outro lado, que, mediante «o uso do elemento estético, que é subjectivamente inerente à consciência do supra-sensível»,<sup>58</sup> mesmo «um conceito intelectual pode servir como atributo de uma representação dos sentidos e assim *vivificar* esta última através da ideia do supra-sensível.»<sup>59</sup>

<sup>51</sup> *Idem*, §46 – *Bela arte é arte do génio*, 181.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Idem*, §49 – *Das faculdades de ânimo que constituem o génio*, 192.

<sup>54</sup> *Idem*, §49, 194-196.

<sup>55</sup> *Idem*, §49, 193.

<sup>56</sup> *Idem*, §49, 194.

<sup>57</sup> *Idem*, §49, 196.

<sup>58</sup> *Idem*, §49, 197.

<sup>59</sup> *Ibidem* (sublinhados meus).

Numa palavra, a ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, que portanto *permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível*, cujo sentimento *vivifica* as faculdades de conhecimento, e *insufla espírito* à linguagem enquanto simples letra.»<sup>60</sup>

Porém, ao longo de todo este parágrafo 49, não podemos evitar sentir que Kant vai demasiado depressa. O que significa propriamente pensar de um conceito muita coisa inexprimível? Neste caso, inexprimível porquê? Será inexprimível porque o pensamento vai demasiado rápido, em vertigem? Ou porque o pensamento dança aleatoriamente numa multiplicidade de pontos infinitos? Ou então, pelo contrário, é inexprimível porque se trata de muitas coisas ínfimas, demasiado ínfimas, tantas e tão pequenas que já não podem relatar-se de forma breve, ou não paradoxal? Mas que dizer então da *Amendoeira em Flor* de Van Gogh? Como dizer que aí se sente a própria franja de um limite, e em particular no fundo azul em torno dos ramos e nas marcas turbilhonantes das linhas do óleo marcadas sobre a tela, linhas em que é possível distinguir os rastros dos próprios fios do pincel que se torcem em espirais ansiosas, como sombras vivas da violência da mão que girava nesse nervoso movimento? E não é um facto que aí se percebe nitidamente a intensidade do azul que vibra sob a árvore, que dança em volta dos ramos, e que se sentem na tela essas invisíveis partículas do ar que tremem sempre no infinito? Por outro lado, também se vê *aí*, nas próprias linhas que fazem revoltar os ramos entre as pétalas, a vida que explode nas torções dos ramos, como se avançasse em solavancos comoventes e incontidos. E que dizer então das séries de *Céus Estrelados* e da violência insuportável que vibra na velocidade da espátula, nas pinceladas interrompidas a jactos mínimos e regulares, como soluços, como um homem que corre sobre as pernas feridas, no seguimento de uma linha maior, a do mar, a dos reflexos de luz e a da aura circular e atormentada das estrelas? Portanto, inexprimível porquê? Não será antes inexprimível porque talvez falte apenas inventar a forma desse relato, dessa «expressão», porque talvez se trate apenas da natureza ainda não ter feito chegar «o seu favorito»,<sup>61</sup> como diz Kant, para essa tarefa especial? E o que significa, por outro lado, transcender as barreiras da experiência, quando se apresenta uma ideia racional inexponível? Que contra-senso está aqui implicado? Não é verdade que é exactamente com uma experiência, neste caso estética, que transcendemos as barreiras da experiência? O que é que se quer dizer exactamente, quando se diz que o uso do

<sup>60</sup> *Idem*, §49, 197-198 (sublinhados meus).

<sup>61</sup> *Idem*, §47 – *Elucidação e confirmação da precedente explicação do génio*, 184.

elemento estético é inerente à consciência do supra-sensível? Se estamos num plano supra-sensível, como opera, em tal campo, e mediante *o uso do elemento estético*, o factor consciência? Como Leibniz e Espinosa diziam de Descartes, que ele *ia demasiado depressa*, temos de reclamar aqui que vamos demasiado depressa. Não temos respostas para nenhuma das nossas perguntas. E mais, perante tudo isto, e para cúmulo da nossa insatisfação, como pode Kant afirmar que, sendo «uma beleza da natureza uma *coisa bela*», então «a beleza da arte é uma *representação bela* de uma coisa»?<sup>62</sup> Como é que se pode falar de *representação*, se todo o movimento descrito por Kant é de natureza produtiva, criativa, não imitativa?

Se é verdade que todos estes pontos – o prazer infantil de um estado de antecipação do conhecimento, a teoria do génio e o interesse intelectual pela beleza da natureza – fazem mover a reflexão kantiana no sentido do interesse e da necessidade da arte, é pertinente perguntar porque é que para Kant foi necessário evitar a passagem natural do seu pensamento por problemas e consequências tão óbvios.

Em parte, a resposta a esta pergunta passa por uma necessidade de coerência técnica de natureza sistemática, na proposta que Kant nos faz, ao longo do sistema crítico. Pois, como o interesse, do ponto de vista de Kant, envolve sempre uma referência à faculdade de apetição, e é necessário encontrar a *forma superior* (ou seja, autónoma) da faculdade do juízo, então também é necessário que o comprazimento que determina o juízo de gosto seja independente de todo o interesse. Desta forma se exclui da esfera do prazer estético o comprazimento no *agradável* ligado a um interesse sensual em que a sensação de prazer corresponde a uma representação objectiva dos sentidos,<sup>63</sup> e ainda o comprazimento no *bom* ligado ao interesse moral.<sup>64</sup>

Pois Kant necessita, relativamente ao juízo estético, de uma total ausência de qualquer influência patológica, porque, se o comprazimento estético fosse uma sensação idêntica à do prazer tal como ocorre no que diz respeito a tudo o que é agradável (gracioso, encantador, deleitável, alegre, etc.) e que apraz aos sentidos na sensação, então deixaria de haver distinção técnica, para Kant, entre as impressões dos sentidos que determinam as inclinações, por um lado, e os princípios de razão que determinam a vontade, por outro, e as simples formas reflectidas na intuição, que determinam o juízo, por outro. Quanto às situações que dizem respeito ao comprazimento no *bom*, ele

---

<sup>62</sup> *Idem*, §48 – *Da relação do génio com o gosto*, 188.

<sup>63</sup> *Idem*, §3 – *O comprazimento no agradável é ligado a interesse*, 8-10.

<sup>64</sup> *Idem*, §4 – *O comprazimento no bom está ligado ao interesse*, 11-14.

exclui-se da esfera da fruição estética na medida em que, para considerar algo bom, é preciso sempre saber que tipo de coisa o objecto deva ser, ou seja, é preciso ter um conceito do objecto, enquanto que, inversamente, para apreciar «flores, desenhos livres e linhas traçadas sem intenção sob o nome de folhagem»,<sup>65</sup> não é necessária uma dependência relativamente a um conceito ou sequer que tenham significado, como vimos anteriormente. Contudo, o argumento mais sério contra o interesse decorre da necessidade de uma comunicação universal implicada no tipo de prazer que é o prazer propriamente estético, comunicação esta que não admite um factor meramente subjectivo e empírico. Na verdade, é porque não se trata de uma simples sensação empírica, mas antes de um prazer de reflexão, que pode ser universalmente comunicado, que se torna absolutamente necessário para Kant excluir da sua descrição qualquer espécie de patologia, seja a do afecto individual na sensação subjectiva, seja a do interesse moral, seja a da necessidade.

A comunicabilidade universal de um prazer já envolve no seu conceito que o prazer não tem de ser um prazer do gozo a partir de simples sensação, mas um prazer de reflexão; e assim a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial.<sup>66</sup>

No entanto, mesmo Kant não consegue deixar de afirmar, a propósito do interesse intelectual pelo belo, que, se alguém tivesse enganado secretamente o nosso esteta solitário, espetando na terra flores artificiais e colocando sobre os ramos das árvores pássaros artificiais, e este descobrisse a fraude, então este interesse imediato pela beleza da natureza desapareceria num ápice, porque o pensamento de que tudo aquilo era *real e verdadeiro* e de que portanto fora a natureza quem produzira aquela beleza era o que subliminarmente acompanhava a intuição e a reflexão, e nisso parecia fundar-se esse mesmo interesse intelectual pela beleza.<sup>67</sup> Sendo assim, perguntamos nós, como resolver este impasse? A proposta de Kant passa por separar *dois tipos* de interesse – o interesse empírico pelo belo e o interesse intelectual pelo belo:

Foi demonstrado suficientemente acima que o juízo de gosto, pelo qual algo é declarado belo, não tem de possuir como *fundamento determinante* nenhum interesse. Mas disso não se segue que, depois da sua apresentação como juízo estético, não se possa ligar a ele nenhum interesse. Esta ligação porém sempre poderá ser somente indirecta, isto é, o gosto tem de ser representado antes de mais nada como ligado a alguma outra coisa, para poder conectar-se ainda com o comprazimento da simples reflexão sobre um objecto um *prazer na existência* do mesmo (no qual consiste todo o interesse). Pois aqui no juízo estético vale

---

<sup>65</sup> *Idem*, §4, 11.

<sup>66</sup> *Idem*, §44 – *Da bela arte*, 179.

<sup>67</sup> *Idem*, §42 – *Do interesse intelectual pelo belo*, 167-168.



algo que é dito no juízo de conhecimento (sobre as coisas em geral): *a posse ad esse non valet consequentia*. Ora, esta outra coisa pode ser algo empírico, a saber, uma inclinação que é própria da natureza humana, ou algo intelectual como propriedade da vontade de poder ser determinada *a priori* pela razão. Ambas contêm um comprazimento na existência de um objecto e assim podem colocar o fundamento de um interesse naquilo que já aprouve por si sem consideração de qualquer interesse.<sup>68</sup>

Kant considera que, empiricamente, o belo *interessa só* em sociedade, pelo facto, aliás, bastante comum (e hoje em dia estridentemente manifesto em fenómenos como as modas, ou a propagação de marcas), de existir em todas as sociedades humanas a preocupação universal com o estilo pessoal e a decoração de casas. Trata-se do que Kant chama, na sua abordagem antropológica do fenómeno, *inclinações naturais da natureza humana*. Pois, embora o prazer neste ou naquele objecto (como no caso da escolha entre uns ténis Adidas, ou uns ténis Nike, entre um certo penteado com madeixas, para uma senhora de um certo grupo social europeu, ou antes uma coroa de penas coloridas, para um índio de uma tribo da Amazónia) embora o prazer neste ou naquele objecto seja na verdade irrelevante e sem interesse por si próprio, o seu valor vê-se infinitamente aumentado pela ideia da sua *comunicabilidade universal*. Ou seja, alguém do mesmo grupo vai *concordar* que é muito valioso que um outro possua um determinado objecto em particular, este ou aquele. Nós porém temos sérias dúvidas em considerar, como Kant, que um homem abandonado numa ilha deserta não enfeitasse para si próprio, sozinho, nem a sua choupana, nem o seu corpo. Na verdade, temos sérias dúvidas que um homem nessa situação deixasse de se enfeitar com flores, ou com o que estivesse ao seu alcance e servisse para esse efeito, e muito menos acreditamos que não plantasse flores para se enfeitar com elas, se tivesse tempo livre para isso.<sup>69</sup>

Quanto ao *interesse intelectual* pela beleza, a solução de Kant, que também não nos satisfaz inteiramente, na forma como é posta, é a seguinte: à razão também interessa que as ideias pelas quais produz um interesse imediato no sentimento moral tenham por sua vez realidade objectiva, ou seja, «que a natureza pelo menos mostre um vestígio ou nos avise que ela contém em si algum fundamento para admitir uma concordância legal dos seus produtos com o nosso comprazimento»,<sup>70</sup> razão pela qual o ânimo não pode reflectir sobre a beleza da *natureza* sem se encontrar ao mesmo tempo *interessado* a esse propósito. E ainda que este interesse seja moral, na medida em que a natureza vista como arte passa a ser dada como efeito de um supra-sensível (Deus) cujo fundamento só

---

<sup>68</sup> *Idem*, §41 – *Do interesse empírico pelo belo*, 162.

<sup>69</sup> *Ibidem*, §41, 164.

<sup>70</sup> *Idem*, §42 – *Do interesse intelectual pelo belo*, 169.

encontramos em nós próprios e sob a forma de um destino moral, este interesse moral já não permite nem obriga a subsumir os seus objectos num conceito, como acontecia no que dizia respeito ao comprazimento com o *bom*, pois Deus é uma ideia da razão pura (indemonstrável e inexponível), que não se deixa subsumir num conceito do entendimento, conceito ao qual corresponderia, obrigatoriamente, uma intuição categorizável sob uma das formas estéticas possíveis, ou espaço, ou tempo.

Perante estes argumentos, podemos verificar que o *twist* operado na evitação de um certo tipo de interesse em Kant se trata também de uma necessidade quase estética, de coerência técnica, que na verdade lhe permite manter bem separadas as várias faculdades (entendimento, razão, sensibilidade, imaginação), como garantia da sua autonomia. No entanto, o aspecto mais sério deste argumento, como vimos, consiste em que a exclusão do interesse empírico, por outro lado, assegura a Kant a descrição de um *prazer de reflexão* que será imprescindível para a compreensão de um fenómeno de *comunicação universal*, inseparável do próprio juízo estético. Mas o que é paradoxal, neste desenvolvimento, é que a necessidade deste desinteresse também *interessa* em particular a Kant, dada a análise detalhada, criativa e muito compartimentada, dirigida a determinados fins, que ele fez do que nas Críticas é um panorama peculiar da mente humana, na sua actividade variada (essencialmente consciente e racional) e nas condições que determinam essa mesma actividade. Portanto, não podemos evitar concluir que, no intuito de eliminar um movimento patológico (uma patologia, no sentido de Kant), ou um aspecto patológico da sua reflexão, o que anima Kant, em última análise, também não deixa de ser uma patologia. Pois, quem é esse grande ausente, em todas as críticas, esse fantasma onnipresente mas invisível, quem é esse que é forçado a ausentar-se até ao ponto de uma absoluta rarefacção, em nome de uma legitimação da actividade legislada das faculdades, senão o corpo e as suas paixões, o corpo e os seus afectos, desejos, formações e destruições?

De qualquer modo, é necessário sublinhar que o que Kant realmente não faz é ligar a produção artística humana e a sua necessidade às condições de um conhecimento possível, tal como tinham sido estabelecidas na Primeira Crítica.<sup>71</sup> Na verdade, depois

---

<sup>71</sup> E isto apesar das reflexões sobre as noções de «símbolo» e «esquema», que o próprio Kant admite desenvolver de um modo escasso, na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Mais uma vez: cf., a este propósito, §59 – *Da beleza como símbolo da moralidade*, e *Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos*, 117-118, quando Kant se refere à faculdade da imaginação e ao seu papel na apreensão do sublime ou «absolutamente grande», na medida em que nesse caso a faculdade de imaginação opera, não apenas segundo a lei de associação, mas «subordinada à liberdade», isto é,

de demonstrar que as categorias não têm outro uso para o conhecimento das coisas que não seja a sua aplicação a objectos da experiência,<sup>72</sup> Kant pergunta: «Mas como poderá o eu, o eu penso, distinguir-se do eu que se intui a si próprio (posso ainda imaginar um outro modo de intuição, ao menos como possível) e todavia ser idêntico a este último, como o mesmo sujeito? Como, portanto, poderei dizer que eu, enquanto inteligência e sujeito *pensante*, me conheço a mim próprio como *objecto pensado*, na medida em que me sou, além disso, dado na intuição, apenas à semelhança de outros fenómenos, não como sou perante o entendimento, mas tal como me apareço?»<sup>73</sup>

Esta divisão interior e o consequente reconhecimento vazio que está na condição de todo o pensamento cognitivo consciente (porque sempre escapa aquilo que pensa sobre o que pensa, e escapa, inclusivamente, infinitamente) é obviamente para nós (embora de todo não para Kant) um dos fundamentos e raiz, um dos nós ou motores da necessidade da arte, como pretendemos especificar e clarificar, ao longo deste trabalho. E isto porque a arte nos permite uma experiência particular e muito específica, cuja natureza queremos investigar ou pelo menos provisoriamente definir, e que não se contém numa experiência cognitiva consciente. Consequentemente, desenvolvemos por esta arte um amor que não é jamais indiferente, mas apaixonado e, por isso mesmo, inseparável do desejo. Este desejo, este motor, esta força de lançamento, força de ignição, de ligação, de movimento, de criação, é alguma coisa que também procuraremos investigar e definir, com recurso a novos conceitos. Porém, estranhamente, apesar da sua proposta com a teoria do génio, este interesse é o que Kant nunca refere como condição de um *interesse* pela arte. E embora o juízo estético em Kant raras vezes se refira a objectos de arte, e quase nunca a pessoas, a verdade é que a distinção entre *consciência* e *conhecimento*, no parágrafo 25 da *Crítica da Razão Pura*, aponta para a necessidade real e absoluta de uma outra forma de intuição, que não a intelectual, no que diz respeito ao «eu penso»:

Tenho consciência de mim próprio na síntese transcendental do diverso das representações em geral, portanto na unidade sintética originária da apercepção (consciência de mim mesmo), não como apareço a mim próprio, nem como sou em mim próprio, mas tenho apenas consciência *que* sou. Esta *representação* é um *pensamento* e não uma *intuição*. Ora, como para o *conhecimento* de nós próprios, além do acto do pensamento que leva à unidade da apercepção o diverso de toda a intuição possível, se requer uma espécie

---

«segundo os princípios do esquematismo da faculdade do juízo», como «instrumento da razão e das suas ideias».

<sup>72</sup> *Crítica da Razão Pura*, §22 – A categoria não tem outro uso para o conhecimento das coisas que não seja a sua aplicação a objectos da experiência.

<sup>73</sup> *Idem*, §24 – Da aplicação das categorias a objectos dos sentidos em geral.

determinada de intuição, pela qual é dado esse diverso, a minha própria existência não é, sem dúvida, um fenómeno (e muito menos simples aparência), mas a determinação da minha existência só pode fazer-se, de acordo com a forma do sentido interno, pela maneira peculiar em que é dado, na intuição interna, o diverso que eu ligo; sendo assim, não tenho *conhecimento* de mim *tal como sou*, mas apenas tal como apareço a mim mesmo. A consciência própria está, pois, ainda bem longe de ser um conhecimento de si próprio, não obstante todas as categorias que constituem o pensamento de um *objecto em geral* pela ligação do diverso numa apercepção. Assim como para conhecer um objecto distinto de mim, além de pensar um objecto em geral (na categoria) ainda preciso de uma intuição para determinar esse conceito geral, assim também, para o conhecimento de mim próprio, além da consciência ou do facto de me pensar, careço ainda de uma intuição do diverso em mim, pela qual determine esse pensamento; e existo como uma inteligência simplesmente consciente da sua faculdade de síntese, mas que, em relação ao diverso que deverá ligar, estando submetida a uma condição restritiva que se chama o sentido interno, só pode tornar intuível essa ligação segundo relações de tempo completamente estranhas aos conceitos próprios do entendimento; segue-se daí que essa inteligência só pode conhecer-se tal como aparece a si mesma com respeito a uma intuição (que não pode ser intelectual nem ser dada pelo próprio entendimento) e não como se conheceria se a sua *intuição* fosse intelectual.<sup>74</sup>

De facto, a arte é uma das formas mais directas de objectivação possível do que mais desejaríamos conhecer: nós. Não apenas eu, mas eu e tu, *nós*. Por isto mesmo, o significado desta palavra é um infinitamente intangível. Mas seremos ainda mais precisos se dissermos “corporização”, em vez de objectivação, pois trata-se de uma concretização dentro de limites que tornem possível uma qualquer forma de apreensão e, em última análise, uma outra forma de experiência, diferente da que Kant propõe. A vida humana, com a sua quase infinita actualização de gestos, acções, trabalhos, produções, invenções e movimentos também pode pensar-se como uma forma de objectivação, embora esta, na sua totalidade, seja um fluxo impossível de apreender de forma completa, e nela uma grande parte do interior jamais apareça como um dado. E mesmo que o resultado desta concretização (artística) seja ainda um corpo dado nos limites da nossa capacidade de experimentar e compreender e, portanto, sempre com uma dimensão caótica que para nós permanece difícil, embora não completamente insensível, a verdade é que quando este é um vivo então ele transforma-se no plano em que a nossa aspiração a conhecer infinitamente se projecta, e nele o coração da própria vida se concentra, não apenas em forma de promessa, mas como uma dádiva.

---

<sup>74</sup> *Idem*, §25.

### Corpos e capturas numa relação de forças (peculiar)



Van Gogh, *Noite Estrelada sobre o Ródano*, 1888,  
óleo sobre tela, 72.5 x 92cm, Museu d'Orsay

Retomemos a nossa expressão «não apenas eu, mas tu e eu: nós.» Estamos a referir-nos à subjectividade do sujeito de enunciação de um juízo estético que, segundo Kant, se *alarga* por sua vez à subjectividade universal de um sujeito de razão, pelo facto de todos sermos capazes de atribuir uma universalidade e uma necessidade a um sentimento de prazer em nós, comparando-o com o mesmo sentimento (não por hipótese, mas por devir) nos outros seres humanos. Teremos portanto de perguntar: qual é a natureza deste *alargamento*? Pois temos a percepção, de facto, que o alargamento que Kant pressentiu ultrapassa em muito aquele que descreve.

No seu livro *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, José Gil analisa com minúcia a natureza precisa deste *alargamento*, não só na medida em que este coincide com o que Kant descreve, mas também na medida em que o ultrapassa. Sem pretender fazer uma análise exaustiva de toda a investigação contida e proposta nesta obra, precisamos no entanto de recorrer repetidamente a ela, na medida em que nos permite pensar zonas sombrias e terrenos baldios na realidade que Kant em parte descreveu e em parte pressentiu. Na exposição do seu argumento, José Gil começa por identificar a

imagem-nua, não só com a imagem de que foi abstraído o conceito, no sentido que acabámos de analisar, mas também com uma imagem que, separada do seu correspondente verbal, passa a conter uma carga inconsciente de sentido.<sup>1</sup> Porém, como sublinha o autor, é ainda necessário encontrar a forma própria da inteligibilidade desta *não-consciência*, que se distingue, por um lado, quer do inconsciente Freudiano – cujas formulações eram, como sabemos, para o próprio Freud, provisórias<sup>2</sup> – quer, por outro lado, «de todos os claros obscuros “subliminares” (ou “periféricos”, ou “irreflectidos”, ou de “horizonte”) psicológicos ou fenomenológicos».<sup>3</sup> Neste contexto, encontramos imagens que vão desde o bocado do muro cinzento, entrevisto ao virar da esquina e que nada significa, até ao conjunto de formas e cores que constitui uma pintura. Estamos portanto imersos num mundo de imagens-nuas. São elas que provocam os sonhos (como já tinha observado Freud) e é a elas que se associam os pensamentos fugidios e imperceptíveis a que Leibniz chamava *pensamentos voadores*:

Os pensamentos involuntários em parte vêm do exterior, por meio de objectos que afectam os nossos sentidos, e em parte vêm do interior, como resultado de traços (muitas vezes indetectáveis) deixados para trás por percepções prévias que continuam a trabalhar e a misturar-se com outras novas. A este respeito, somos passivos; e mesmo quando estamos acordados nós somos visitados por imagens – que considero incluírem representações não apenas de formas mas também de sons e de outras qualidades sensíveis – que chegam até nós sem serem convidadas, como nos sonhos. Em alemão, elas são chamadas *fliegenden Gedanken*, quer dizer, ‘pensamentos voadores’; estes pensamentos não estão no nosso poder, e por vezes estão cheios de irracionalidades que suscitam em pessoas rectas momentos de desconforto moral, dando assim bastante trabalho a casuístas e directores de consciência. São como uma lanterna mágica, com a qual só podemos fazer as figuras aparecer na parede, mudando qualquer coisa no seu interior. Mas a nossa mente, apercebendo-se de alguma imagem que ocorre em si, pode dizer «Pára!» e travá-la imediatamente, por assim dizer. E ainda mais: a mente à medida que decide, pode embarcar em certas correntes de pensamento que levam a outras. Esta é uma matéria em que as pessoas diferem muito, de acordo com os seus temperamentos e de acordo com o uso que fazem dos seus poderes de autodomínio, de

---

<sup>1</sup> *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Introdução, p. 15. Trata-se, porém, de um não-verbal cuja dificuldade maior consiste em ser, não um pré-verbal, mas um post-verbal, pois «a imagem-nua é indissociável da linguagem porque, precisamente, é dela dissociada.» (p. 19) De facto, é evidente que, se uma determinada imagem não estivesse estado antes acoplada a um conceito ou nome, então seria de todo impossível a peculiar operação de abstracção que faz dela uma imagem-nua.

<sup>2</sup> Cf. FREUD, Sigmund, «A questão da análise leiga (1926)» in *Textos Essenciais da Psicanálise*, quando Freud responde, após a descrição do *aparelho desconhecido* que serve as actividades da mente – perante a reacção levemente irónica do seu interlocutor imaginário, que caracteriza, com perspicácia, esta descrição como «uma estranha anatomia da alma (afinal de contas... uma coisa que já não existe para os cientistas...)» – «Que esperava? É uma hipótese, tal como todas as outras que existem nas ciências: as primeiras sempre foram muito toscas. Poderia dar-se-lhes a denominação de «abertas à revisão». Parece-me desnecessário fazer aqui um apelo ao «como se», que se tornou tão popular. O valor de uma «ficção» deste género (como lhe chamaria o filósofo Vaihinger) depende daquilo que iremos conseguir com a sua ajuda. (...) Em psicanálise, podemos descrever as coisas apenas com a ajuda de analogias. Não há nisso nada de peculiar, acontece também noutros campos. Mas temos de estar constantemente a mudar de analogias, pois nenhuma delas dura o tempo suficiente.» (p. 33)

<sup>3</sup> *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Introdução, p. 15.

tal modo que uns são capazes de passar por cima de impressões pelas quais outros são empurrados.<sup>4</sup>

Consequentemente, as imagens-nuas «arrastam consigo conteúdos não-conscientes de sentido», são produtoras de pequenas percepções e encontram-se, por isso, associadas a forças.<sup>5</sup> E é precisamente na medida em que, saindo das categorias clássicas da representação e passando a «experimental» de maneira «inconsciente», ou seja, passando a um «tipo de “experiência” que se caracteriza, precisamente, pela dissolução da percepção tal como é tradicionalmente descrita»,<sup>6</sup> é precisamente nesta medida que se torna possível perceber o *alargamento* que Kant pressentiu, na subjectividade universal de um sujeito de razão, e que, na verdade, ultrapassa em muito aquilo que se encontra descrito na *Faculdade do Juízo*.

O que é que acontece, de facto, na nossa apreensão estética de um corpo do qual foi abstraído o conceito? Se realmente a produção de uma imagem-nua se faz numa relação de captura mútua (em que o espectador não apenas capta a imagem, mas é também capturado por ela), quais são os momentos ou os elementos precisos dessa relação?



Cristal de Gelo I

Um primeiro momento desta relação identifica-se com o processo de formação do juízo estético implicado na operação de abstracção do conceito. Como vimos no capítulo anterior, a abstracção do conceito é um primeiro passo no movimento que separa a atitude cognitiva da atitude propriamente estética, e assinala desse modo uma

---

<sup>4</sup> LEIBNIZ, *New Essays on Human Understanding*, LIVRO II, Cap. XXI (Sobre o poder e a liberdade), tradução minha.

<sup>5</sup> *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Introdução, p. 15.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 17.

cisão no olhar. Detecta-se, porém, neste movimento, não só aquilo que Kant chama *alargamento do sujeito*, mas, em primeiro lugar e antes disso, a possibilidade de uma abstracção «em abismo».<sup>7</sup> Ou seja, trata-se de uma possibilidade de infinitização do jogo entre as faculdades numa situação de contemplação estética, com um movimento de abstracção progressiva cada vez maior, com saídas inesperadas. Para José Gil, a operação que abstrai o conceito do objecto abstrai, por sua vez, a forma da matéria, libertando-a.

Como sabemos, o próprio sentimento de prazer já não tinha uma base empírica, mas de sensação abstracta (do movimento em puro jogo das faculdades). Já não se atenta na cor ou no calor do fogo, na cor ou na grandeza das ondas do oceano, nesta ou naquela categoria precisa ou qualidade bem definida e subsumível num conceito do entendimento, como no caso de um peso, ou de uma medida, mas atenta-se no movimento multiplamente composto e na vida destas formas que, misturadas numa infinidade de micro-elementos, confundidas agora no seu fundo e indiscerníveis do próprio movimento, compõem um novo tipo de totalidade. O processo avança por movimentos de comparação entre as imagens sucessivamente abstraídas, criando, a cada passo, novas imagens abstractas, imprevisíveis. O olhar por sua vez oscila entre a atitude estética e a atitude cognitiva, mas o seu movimento não é pendular (entre dois pólos fixos), seguindo antes uma progressão criativa que se define por uma abstracção infinita e, portanto, «em abismo». Por sua vez, os efeitos desta série de abstracções sobre as formas resultam em que estas cada vez se apresentam mais livres e menos submetidas à regra do conceito, ou seja, cada vez menos determinadas ou precisas. Segundo a nossa leitura de José Gil, fala-se aqui de imprecisão e indeterminação em sentido leibniziano, quando este último se refere ao modo de formação das pequenas percepções, ou das apreensões insensíveis, não conscientes, pois esta imprecisão não significa de todo que a matéria se apresente de forma menos nítida ou menos intensa, mas quer dizer, pelo contrário, que houve como que uma mudança de escala que fez emergir de um bloco uma infinitude de micro-elementos, sob a forma de ínfimas percepções não analisáveis.

Uma vez cindido o olhar, provocando o retraimento da matéria em relação ao fundo, o objecto não se «desintegra», permanece no pano de fundo tal qual (ou quase), ainda que a sua forma se tenha dele separado. De cada vez que o olhar se inclina de novo para a atitude cognitiva tomando a matéria da representação por pólo da atenção, a imagem esquematizada tende a retomar os seus direitos; de tal maneira que o

---

<sup>7</sup> *Idem*, «A imagem-nua e a percepção estética em Kant», p. 128.



movimento de cisão vai repetir-se: dessa mesma matéria de cuja forma se abstraiu (e que aparece, embora sempre esquematizada, como menos «formada»), destacar-se-á de novo a forma; e assim sucessivamente, como numa abstracção «em abismo». Série de abstracções que tem efeitos sobre a primeira forma abstracta; porque a segunda é, como vimos, menos determinada, menos precisa (uma vez que a imagem material o é também), e a terceira mais ainda – e, a cada nova abstracção, o resultado é uma forma cada vez mais livre, cada vez menos submetida à regra (do conceito), que vem acrescentar-se às formas anteriormente destacadas e mantidas sob a pregnância que o olhar lhes confere. De cada vez, a não-determinação da forma *liberta* a determinação das formas precedentes.<sup>8</sup>

Curiosamente, embora o próprio Kant não fale desta libertação da matéria por meio de uma abstracção da forma, é útil, neste sentido, observar como e em que circunstâncias ele próprio dedica, apesar disso, um longo parágrafo ao que chama *matérias livres*, na *Crítica da Faculdade do Juízo*.<sup>9</sup> Pois, perante estas *formações livres da natureza*, Kant questiona-se no sentido de saber se a conformidade a fins da natureza e da arte, para o nosso juízo estético, é um princípio real (objectivo) ou ideal (estético, na medida em que tem de ser pensado obrigatoriamente no sujeito, e não na natureza).

Segundo Kant, a conformidade a fins da natureza e da arte, para o nosso juízo estético, diz respeito ao facto de uma determinada representação, matéria ou imagem poder ter a capacidade (nós diríamos: potência) de colocar as faculdades em movimento, nesse puro jogo ou dança que irá conduzir a faculdade da imaginação a «esquematizar sem conceito»,<sup>10</sup> ou àquilo que imaginamos ser uma actividade espontânea de produção de formas de conceito, sem conceito. Para Kant, dado o intenso prazer estético que suscita a contemplação destas formações livres da natureza, que nós poderíamos chamar, de acordo com a nossa análise, *formas de matérias libertadas por uma abstracção em abismo*, trata-se de decidir entre duas possibilidades. Ou esta potência da natureza para desencadear a dança criativa das faculdades se traduz como «um fim efectivo (intencional) da natureza (ou da arte) para concordar com a nossa faculdade do juízo»,<sup>11</sup> ou seja, como um *favor* que a natureza nos faz (e nesse caso tratar-se-ia de uma conformidade a fins objectiva e real); ou então, pelo contrário, semelhante conformidade sobressai apenas de forma espontânea e acidental (mecânica) e trata-se de uma conformidade que decorre da faculdade de imaginação na sua liberdade e onde há um *favor*, sim, mas no modo pelo qual *nós* acolhemos a natureza.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §58 – *Do idealismo da conformidade a fins tanto da natureza como da arte, como o único princípio da faculdade de juízo estética*.

<sup>10</sup> *Idem*, §59 – *Da beleza como símbolo da moralidade, e Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos*, 117-118.

<sup>11</sup> *Idem*, §58, 247.

Kant decide-se neste momento pela segunda hipótese, e não vamos agora discutir o pressuposto implícito que, neste argumento, nos exclui a nós em geral, e em particular ao nosso pensamento, da natureza, como se o jogo das faculdades não fosse em si mesmo também uma formação (e neste caso uma formação livre) da natureza. Mas vamos identificar o que Kant, num lance de intuição fulgurante, chama *formações livres da natureza*,<sup>12</sup> e que queremos equiparar de certa forma aos exemplos da nossa *matéria libertada*. Para Kant, formações livres da matéria são matérias que, a partir de um fluído em repouso, revelam de súbito na superfície da sua forma «uma figura especificamente peculiar»,<sup>13</sup> por um processo que opera, à semelhança dos processos de cristalização, quer por via da «união repentina» entre elementos antes dispersos ou desligados, quer por «solidificação rápida», quer «por um salto».<sup>14</sup> É o que acontece no caso dos flocos de neve, dos cristais de gelo, das estalactites e de todas as formas originadas em processos que operam por cristalização. Kant, quando refere que tudo aponta para que o estado fluído da matéria talvez deva ser mais antigo que o seu estado sólido, parece querer sugerir que este processo é eventualmente o mais primitivo e universal na origem e criação de formas químicas, minerais e mesmo de formas vivas na natureza.<sup>15</sup> Por tudo isto, e ao contrário da posição tomada ao longo de todo o parágrafo por Kant, nós não conseguimos evitar inclinar-mo-nos para a ideia de uma conexão ou de um paralelismo fundamentais – num todo de natureza que inclua mundo e humanidade, sem os excluir um do outro – entre a fluidez da matéria libertada e o próprio jogo dançado das faculdades em movimento infinito, numa situação de contemplação estética.

O que é que acontece então, quando, na nossa apreensão da matéria, esta se liberta? A resposta de José Gil é específica: libertando-se, a percepção da matéria intensifica-se. Kant, como vimos, não fala de intensidade, mas de *vivificação*, de *espírito* e de *animação*, o que nos leva a pensar numa espécie de *espiritualização* da matéria. Neste momento, porém, estamos em plena especificidade do que chamámos uma relação de captura mútua, no contexto de uma experiência estética. Porque foi o próprio movimento das faculdades que se intensificou a tal ponto, ele próprio enquanto formação da natureza e em ligação com a intensidade própria de uma produção natural, que, na vertigem da sua desintegração, revelou de súbito na matéria uma animação

---

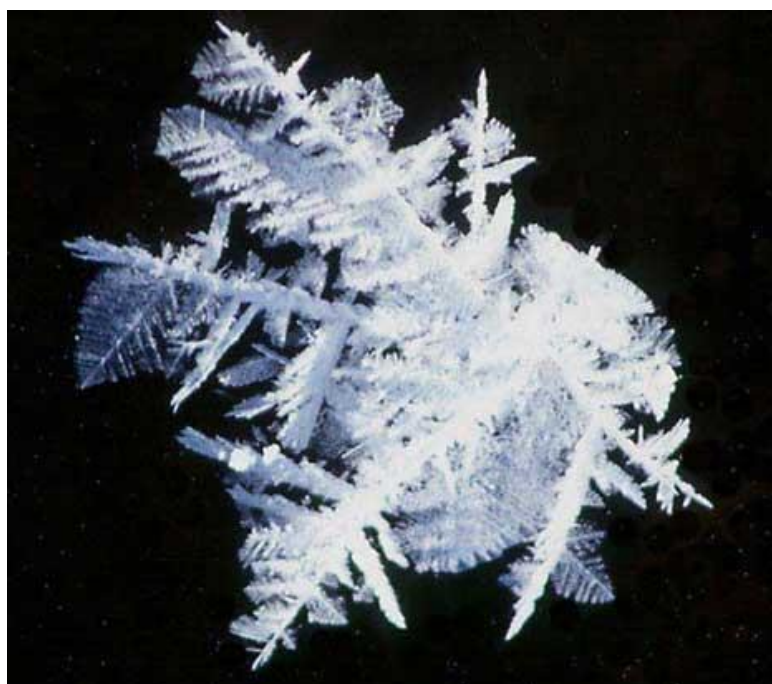
<sup>12</sup> *Ibidem*, §58, 249.

<sup>13</sup> *Ibidem*, §58, 251.

<sup>14</sup> *Ibidem*, §58, 250.

<sup>15</sup> *Ibidem*, §58, 252.

própria, como se esta realmente se animasse *do interior*, libertando-a assim, de um modo peculiar, num foco de intensidade.



Cristal de Gelo II

Neste segundo momento, já não estamos propriamente em Kant, mas somos confrontados com um processo de devir em que já não podemos falar de sujeito, ou seja, do sujeito das sínteses, do sujeito da consciência. O que é que devém? Pensamos que se trata realmente de um «corpo-ponto», como propõe José Gil, corpo esse que é já um devir-partícula, um devir-atmosfera e um devir-molecular que o faz deslizar, sobrevoar, dispersar, torcer, explodir e liquefazer, que o faz atingir velocidades de vertigem ou imobilidades infinitas, em estados propriamente paradoxais. Identificamos assim um aspecto desconcertante deste movimento de devir-partícula que é também o movimento das pequenas percepções de Leibniz e que se traduz, não apenas nas chamadas experiências transmodais (a cor que canta, a luz que dança, a linha no desenho que treme e que corre, a pincelada que contrai, o bailarino que plana, as palavras coloridas e vibrantes...) mas, muito particularmente, nesta precisa explosão de intensidade.

Comecemos pelo corpo, que está ausente mas deixa rasto na *Crítica da Faculdade do Juízo*, assim como em toda a filosofia crítica de Kant. Por onde começa esse movimento, esse *devir-uma outra coisa* do corpo?

Segundo a nossa abordagem deste problema, o devir do corpo começa num facto que decorre da sua própria natureza e constituição, constituição essa que impõe, na ordem dos sentidos e das sensações, que há sempre um *impercebido do percebido*, ou seja, uma dimensão inconsciente. Este facto incontornável consiste em que, por exemplo, para a visão, e nas palavras de José Gil, o corpo próprio é o invisível do visível.<sup>16</sup> Mas também poderíamos dizer algo de semelhante, relativamente aos outros sentidos, a partir do momento em que assumimos o primado de um sobre os outros. Para o tacto, o interior do corpo, por exemplo, as vísceras, também é o intocável do tocado. Mas também para o ouvido, para o paladar. Sabemos que, mergulhado no vazio, um ser-humano pode enlouquecer a ouvir o barulho do seu coração e das suas vísceras que, nessas condições, se tornam ensurdecedores. Todo o interior do corpo se assume, em condições normais, como um vasto insensível, para a consciência. Tudo o que temos dele são percepções abstractas e, por vezes, vibrações. Abrir ou rasgar este corpo, torná-lo *exterior* a si próprio significa, na maioria das vezes, perder a consciência, desmaiar, ou morrer. E sabemos hoje que, mesmo a dor e o prazer, sinais que marcam a dimensão interior do corpo, são já sínteses complexas e abstractas de muitas informações «reflectidas» na mente. José Gil, na obra citada, começa por discutir este problema com recurso a vários conceitos de Merleau-Ponty (visibilidade secreta, reversibilidade, experiência da Carne...) mas rapidamente lhe imprime uma configuração própria. Na verdade, o facto incontornável é o seguinte: «Eu próprio pertença ao mapa do visível, não posso por isso nunca desenrolá-lo inteiramente e em plena transparência diante do meu olhar. Uma zona não visível acompanha cada junta (*jointure*) que parece ou procura fazer coincidir um elemento do mapa visível com um outro, dos meus projectos motores. Sou parte integrante do visível, *sou-o* graças ao meu corpo, e é por isso que há invisível.»<sup>17</sup>

Podemos imaginar este corpo insensível e invisível (inconsciente, porque imperceptível para a consciência) como uma rede diáfana e infinita espalhada ou entretecida no mundo real. Esta rede, à semelhança de uma teia, vibra e reage, projectando, sobre as coisas, a sombra transparente da sua vibração. Esta teia também vibra e reage sobre si própria, sobre a sua realidade, percorrendo-se e atravessando-se nesse movimento ondulatório dos seus impactos, à semelhança de uma sequência de ondas que percorre e atravessa um determinado espaço, fazendo vibrar um meio que

---

<sup>16</sup> *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, «A visão do invisível», pp. 23-46.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 30.

assim se torna atmosférico. Trata-se da produção de uma atmosfera por difusão, semelhante à atmosfera que os círculos concêntricos de uma pedra lançada num lago também criam na água, pela sua difusão nela. A esta «textura invisível inconsciente», José Gil chama *sombra branca*, na medida em que há um «"interior"» como espaço interno do corpo paradoxal, jamais percebido, que se estende sobre todo o visível com uma quase-transparência inconsciente.»<sup>18</sup> Pois é porque há um invisível do visível, um intocável do tocado, um inaudível do ouvido, um impercebido do percebido, é porque há, em suma, uma *sombra branca* ou um *inconsciente do corpo* que é o invisível insensível do corpo estendido como uma película através da nossa apreensão do mundo, é porque há, afinal, esse «caos irisado» que se produz na sensação de ver as cores de uma paisagem, é por meio desta constituição inerente que o corpo produz uma peculiar atmosfera em que ele próprio, como um corpo que se contraiu no seu ponto mais ínfimo, ou que, pelo contrário, se expandiu numa miríade de pontos incontáveis, viaja, desliza, se dispersa ou liquefaz.

Numa situação de contemplação estética, vimos já como uma atmosfera é produzida pela intensificação da percepção da matéria, depois de uma operação de abstracção em abismo. No mesmo sentido em que se produz uma atmosfera, ou seja, uma poeira de ínfimos e múltiplos micro-elementos que surgem ou se revelam por efeito da abstracção, é neste sentido que o corpo sofre uma espécie de dissolução peculiar, irisando o mundo. Pois é como se o fenómeno de intensificação, pela sua produção de pequenas-percepções numa mudança de escala, tivesse originado uma *pulverização*.<sup>19</sup> O que percorre esta atmosfera, o que vibra na tremulação nublada de um clima, afinal, é o corpo, ou, mais propriamente, o corpo intensivo, o corpo em que a percepção da matéria, por uma infinitização do jogo das faculdades, já se intensificou. Mas como é que se produz, a partir de um corpo intensivo, um corpo-ponto, afinal, esse corpo expandido que é uma poeira múltipla na plenitude da cor, ou o corpo infinitamente contraído que atravessa nuvens galácticas, como estrela cadente, o corpo que desliza, o corpo que acelera, o corpo que plana, e o corpo que voa?

Em primeiro lugar, o espaço interno do corpo é paradoxal, como já verificámos. Porque o espaço do corpo, visto do exterior, tem um limite, mas visto do interior, como invisível, não tem extremos, então esse corpo é infinitamente plástico e infinitamente

---

<sup>18</sup> *Idem*, «O caos irisado: interior e exterior», p. 328.

<sup>19</sup> *Idem*, «Olhar e visão», pp. 50-55.

proliferante.<sup>20</sup> Porque, como invisível, esse espaço já só pode ser pensado, depois de *imaginado*, e é como fonte e espaço de produção de imagens que se desenvolvem a partir do cruzamento entre o vivido (psíquico) e o visto (corporal) que este corpo é «um espaço cujos traços essenciais se ligam à sua plasticidade e ao seu poder de infiltração nas duas outras regiões que a bordam: a psique e a extensão.»<sup>21</sup> Por outro lado, o movimento do corpo supõe um imóvel. O corpo move-se relativamente ao espaço exterior, mas está imóvel relativamente a si próprio.<sup>22</sup> Neste sentido, o corpo move-se como um ponto. Pois: «o agente-operador do movimento de engendramento da imagem é o corpo. Não o corpo próprio com o seu volume, os seus contornos e o seu peso, mas um corpo-ponto que se desloca como sem-peso.»<sup>23</sup> E é como um ponto sem-peso que o corpo se desloca, em primeiro lugar, na própria superfície da pele e na velocidade das sensações que a percorrem, assim como nos focos localizados das suas intensidades específicas. É neste sentido que dizemos literalmente que o corpo desliza e voa, como quando acelera no seu devir-carro pelas linhas de fuga das estradas, ou como quando flui com as linhas vibrantes da paisagem, tremulando ou planando, conforme a sua velocidade intensiva.

Este corpo-ponto não se reduz a um ponto matemático, embora nisso possa tornar-se e, em certo sentido, o seja o tempo todo; mas define-se antes como um *ponto material* que tem a propriedade de se alargar e se tornar superfície ou volume, tomando as dimensões de um corpo real, ou de se retrair até não ser mais do que um ponto abstracto pensado fora do espaço. Na realidade, o ponto material, agente da imaginação corporal, comporta-se (no seu movimento-devir) como um corpo que gozasse das propriedades do ponto matemático; ou, reciprocamente, de um ponto abstracto que tivesse as propriedades de um corpo. Um ponto que ocupasse um espaço; ou um corpo que se condensasse num ponto pensado.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> *Idem*, «Ponto material e espaço de imagem», p. 170.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>22</sup> *Idem*, «Profundidade e ubiquidade. A lentidão.», nomeadamente o processo de construção do aqui e agora absolutos, sem o qual se defende, com razão, que não haveria campo perceptivo possível. (pp. 179-195) «Começamos por examinar a anulação da distância. É ela que precisamente permite a reflexividade do corpo: «eu» estou ao mesmo tempo na minha boca e na minha mão, no meu braço esquerdo e no meu braço direito. Em suma, percorro a distância objectiva entre Pn e An a uma velocidade infinita. Anulo essa distância graças à minha imaginação (corporal, como consciência imediata do corpo) (...) Cada ponto que o corpo ocupa no espaço é convertível em ponto absoluto porque o corpo está, por referência a si próprio, numa dupla situação: é objectivo, situando-se no espaço como qualquer outro corpo; e escapa a este espaço, sendo como é «visto do interior». (...) A anulação da distância caminha a par com o seu desdobramento. Não há anulação a não ser porque a distância não se «percorre», mas se *desdobra*; engendra-se ao mesmo tempo que se actualiza e por isso pode igualmente «encolher» até ao zero. A imaginação corporal não faz o trajecto objectivo entre dois pontos do corpo, gera essa distância desdobrando-a, actualiza e objectiva o espaço virtual – o corpo «visto de dentro» desenrola-se para se ver do exterior reflectindo-se.» (p. 183).

<sup>23</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

O corpo-ponto tem assim uma dupla aplicação contraditória. Por um lado, enquanto ponto *pensado*, ele é um abstracto, ou seja, é o agente-operador do movimento (sem gravidade, sem peso e ainda sem traçado), mas que ecoa e faz ressoar, de forma subliminar, essa mesma sensação de movimento numa atmosfera ou num plano, que pode ser a própria pele. Por outro lado, enquanto *imaginado*, este ponto desenvolve obrigatoriamente um processo de devir-espaço ou de devir-matéria, que faz dele, não um ponto, mas um outro corpo, ou seja, um ponto-corpo. Assim, «o movimento do ponto situá-lo-á ao mesmo tempo no espaço: é um ponto material, é já um corpo que desdobra o traçado imaginário, um corpo no espaço, com a sua textura, a sua espessura ou a sua transparência.»<sup>25</sup> É assim que o ponto-corpo também se torna ponto-matérico, ponto-óleo, ponto-acrílico, ponto-pedra, ponto-frase, ponto-palavra ou ponto-som. Pois é no sentido em que o corpo é, de facto, o invisível do visível, e o impercebido do percebido, é neste sentido que *posso sentir* a velocidade da mão do pintor nas linhas desenhadas de um quadro e que *posso ver* o próprio quadro, enquanto planidade que é imanente à minha visualidade em écran, porque o meu corpo tem costas, sem ter nenhuma espécie de olhos nelas. No sentido em que sou um corpo-ponto que viaja entre os focos de intensidade dos seus membros e da sua pele, nesse sentido também viajo nas linhas da paisagem e dissolvo-me na plenitude da cor com que o mundo me capta, ao mesmo tempo que pareço igualmente captá-lo. Na medida em que me absorvo e flutuo numa miríade de percepções ínfimas e não conscientes, que são como uma rede cujos impactos me atingem por vibração, é nessa medida que o mundo também se recobre de uma película transparente que é como que outra pele, uma outra teia de sensações. Deslizo primeiro na minha pele, antes de deslizar no mundo. Aliás, é na superfície da pele que de facto os meus órgãos emergem, como focos de intensidade. Digo que sinto um aperto no coração, quando o que *sinto* está no centro do peito, sob o externo, bastante longe do coração. Mas o que *sinto*, de facto, é como se *aí* o coração *aflorasse* na pele. Uma imagem da sensação de ter um coração emerge aí como um foco agudo de intensidade, o que permitirá, inclusivamente, que os órgãos *transitem* no plano real do corpo intensivo, como focos móveis de intensidade.<sup>26</sup>

Que faz o ponto material quando a imaginação corporal se põe em movimento? Já o vimos: esboça linhas, segue *pelo traço* as transformações da luz, as forças das cores e do espaço. Pode tornar-se corpo espacial ou espaço do corpo; pode desaparecer e dissolver-se numa pura tensão de cor (deixando de ser um ponto geométrico, por

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Idem*, «A sombra branca e o movimento transcendental. Esgueire e equívoco.» pp. 218-240.

exemplo). Torna-se (é) corpo-devir. (...) O seu domínio situa-se *imediatamente antes* ou *no limiar* da separação primeira entre obscuridade e luz, entre mim e outrem, entre esgueire e equívoco. (...) Ora, se o ponto-material ou ponto-corpo trabalha no limiar desta disjunção, o desenho ou o quadro vai alterar necessariamente a visão comum: inaugura uma visão *anterior* à separação, mas em condições novas. (...) A arte ergue o véu deslocando a sombra branca: esta deixa de estar ao lado, não-consciente, não-visível, o que fazia com que velasse o mundo. O paradoxo da arte está em que, pondo-se a sombra branca «diante» do olhar, abalando-a de dentro (da paisagem e do olhar) para fora, fazendo dela o meio da aparição das formas, se instaura uma visão mais «profunda»: a sombra branca torna-se o meio (de facto, o espaço da imagem) onde as cores ganham o seu fulgor, onde as formas surgem como no primeiro dia, onde os espaço nasce e o tempo começa a andar. Através do que, e no que, a cor se revela o «diáfano» de Aristóteles.<sup>27</sup>

Como sublinha José Gil, é neste regime peculiar que o olhar traz à visão da paisagem que se constituem *atmosferas*, esses «meios privilegiados para lançar e captar forças».<sup>28</sup> E o que é uma cor, senão a forma de um impacto? Como sabemos, cores são vibrações electromagnéticas que se contraem no olho e na mente humana sob a forma de percepções visuais e que, ainda que de um modo obscuro (para já só esboçado, indestrinçável), resultam de um impacto de forças no corpo. Como vimos, não há atmosfera sem que aconteça primeiro, por intensificação da percepção da matéria, uma pulverização potencialmente infinita dos seus micro-elementos. E sabemos como as línguas são pobres na nomeação das cores. Não há nomes que sirvam exactamente para a infinitude de matizes, sombras, luzes, opacidades, brilhos e transparências que recobrem e atravessam a nossa percepção do mundo em cor. Que nome preciso há que distinga o azul infinito do céu em écran, com a sua emissão homogénea e luminosa, sem ser brilhante, do azul miosótis esmaltado num pequeno brinco de ouro? O nome «azul» não chega. Nem mesmo «azul brilhante». Talvez seja melhor «azul infinito», mas ainda não chega. A linguagem tem de sofrer antes uma torção (torção de poema, torção de uma literatura, torção de uma filosofia) para poder falar destas coisas sem nome, uma torção que pressupõe uma experiência, uma experimentação, uma captação, ou melhor, uma dupla captura de forças em que o corpo não apenas percebe, imagina, capta, mas, em última análise, é capturado. Pois, se uma atmosfera é uma poeira destas pequenas-percepções, ou seja, «micro-formas insensíveis», «relações entre distâncias, espaços, qualidades invisíveis, indetermináveis, desérticas – relações infinitesimais de que as

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 237. Cf. ainda ARISTÓTELES, *De Anima*, Livro II, 419a10: «a essência formal da cor consiste na acção de colocar em movimento o diáfano em acto.»

<sup>28</sup> *Idem*, «Olhar e visão», p. 51.



percepções subtis são feitas»,<sup>29</sup> então uma atmosfera não traz a forma de uma figura, mas a globalidade de um jogo de forças, ou seja, a forma de uma força.

O que anunciam os movimentos das pequenas-percepções é uma qualidade intensiva: percebemo-la como uma força que possui uma forma. Se o olhar revela «a alma», é porque a atmosfera é um espaço de forças em que a poeira das pequenas percepções, se ainda não esboçaram uma forma (de um clima por vir), se dá como tensão pura, vibração: nela não vemos formas, recebemos a globalidade de um jogo de forças que, enquanto tal, «apresenta» já uma «forma». Não uma forma figural, mas a pregnância de vectores de forças, de orientações, de qualidades ainda não determinadas, isoladas. Trata-se de facto de «formas», mas invisíveis só pela visão, apreensíveis pela sensibilidade intensiva do olhar. Porque estas forças condensam totalidades (passadas e por vir, escreve Leibniz), as suas formas dizem tudo.<sup>30</sup>

Leibniz refere-se às pequenas percepções como percepções sem apercepção e sem reflexão, que «existem em nós em número infinito», «quer dizer, mudanças na própria alma de que não nos apercebemos, porque as impressões são ou demasiado pequenas e em número demasiado grande ou demasiado ligadas, de tal maneira que não têm nada que à parte seja suficientemente distintivo, mas juntando-se a outras não deixam de produzir o seu efeito e de se fazer sentir mais ou menos confusamente na sua conjugação.»<sup>31</sup>

O exemplo de Leibniz neste caso é o do movimento de um moinho ou de uma queda de água cujo som deixamos de perceber depois de estarmos habituados à sua presença, ou seja, trata-se de percepções que continuam a impressionar os sentidos, mas que já deixaram de impressionar a consciência. Mais adiante, porém, temos um outro tipo de pequenas percepções, que se apresentam de uma forma tão ligada (como no caso do som conjunto das múltiplas vagas do mar), que é impossível destrinchá-las. Podíamos dar aqui o exemplo do azul em écran do céu, que se abre no infinito, ou o exemplo de uma nuvem, com a sua multiplicidade de micro-elementos perfeitamente unida ou dispersa, como numa pincelada de aguarela, ou como num dos últimos óleos de Turner. Leibniz defende, por exemplo, que decerto seremos afectados pelo som imperceptível de cada uma das vagas do mar que ouvimos, entre os milhões de vagas, de outra forma não teríamos a percepção desse mesmo milhão de vagas, pois, se cada uma delas fosse realmente um nada, então um milhão de nadas jamais produziria alguma coisa. Deste modo, podemos identificar uma variedade bastante complexa de pequenas percepções: quando estas impressionam os sentidos sem impressionar a consciência; quando

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>31</sup> LEIBNIZ, *New Essays on Human Understanding*, Prefácio, 54 (neste caso, trata-se de uma tradução do Professor José Gil, retirada da obra que temos vindo a comentar).

impressionam os sentidos e deixam de impressionar a atenção e a memória, porque se transformaram em hábitos; quando se fazem lembrar retrospectivamente (dei-me conta, quando cheguei a casa, que não desliguei as luzes do gabinete uma hora antes, ou dei-me conta que passou uma pessoa no corredor, que me esqueci de cumprimentar, mas só me dei conta um dia depois, etc.); mas também e principalmente quando se traduzem na sensação muito intensa de ter um *feeling* (uma antecipação de futuro, uma rememoração súbita e imprevisível de um passado, uma anulação ou um sobrevoos do tempo), ou nas sensações igualmente intensas das percepções transmodais, de que Leibniz não fala (a cor que canta, a frase que dança, a linha que vibra), e que se traduzem, no corpo, em estados paradoxais (sensação de se dissolver, romper, planar, fluir ou voar).

Estas pequenas percepções, portanto, são mais efectivas nos seus resultados do que tem sido reconhecido. Elas constituem esse *não sei quê*, esses sabores, essas imagens de qualidades sensíveis, nítidas nos agregados mas confusas nas partes, essas impressões que são feitas em nós pelos corpos circundantes e que envolvem o infinito, essa conexão que cada ser tem com todo o resto do universo. Pode mesmo ser dito que, em virtude destas pequenas percepções, o presente se enche de futuro e carrega de passado, que todas as coisas se harmonizam – *sympnoia panta* (todas as coisas conspiram), como dizia Hipócrates – e que olhos tão penetrantes como os de Deus podem ler na mais humilde substância a sequência completa dos acontecimentos do universo – “O que é, o que foi, e o que em breve será trazido pelo futuro.” (Virgílio)<sup>32</sup>

Por outro lado, para Leibniz, como a natureza nunca age por saltos, mas procede sempre por continuidades, o salto é o sintoma de uma ou mais percepções insensíveis, ou seja, o salto (intervalo) opera-se na nossa percepção e não nas coisas, por um fenómeno de insensibilidade relativo à própria consciência.<sup>33</sup> Neste sentido, ou seja, na medida em que as pequenas percepções são apreendidas como efeitos de intervalos, «como contornos do vazio», elas são captadas como formas de forças, «formas de feixes de forças», pois a forma do silêncio é a forma de uma força, da mesma maneira que a forma do vazio é forma de forças. Não se trata, portanto, de uma relação de comunicação, como sublinha José Gil, nem sequer se trata de uma «relação», mas trata-se antes de «uma consonância ou (de) uma ressonância de ritmos de forças que tendem para uma mesma tonalidade, infinitamente modulada.»<sup>34</sup> Trata-se, pois, de uma «assimptotonia», ou seja, qualquer coisa de semelhante ao movimento não coincidente que designa a recta que, em relação a uma determinada curva, se lhe aproxima

---

<sup>32</sup> *Idem*, Prefácio, 55 (tradução minha).

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, «A imagem-nua», p. 115-116.

indefinidamente, mas sem que haja a possibilidade de ambas virem a coincidir. «De estrato não-verbal a estrato não-verbal, de contorno de silêncio a outro contorno de silêncio, é para a construção de um plano infinito de um mesmo tom que convergem os movimentos que agitam as pequenas percepções.»<sup>35</sup>



Cristal de Gelo III (microscópio electrónico)

Saltámos aqui para um campo em que é evidente que estamos numa rede de forças não quantificáveis, ou seja, numa «assimptotonia» de corpos e capturas que é propriamente paradoxal. Se uma enigmática potência da natureza, na sua produção de formações livres, desencadeou o movimento transcendental das faculdades que dançam num puro jogo, em abstracções sucessivas que se intensificam e que libertam, por sua vez, a matéria das suas formas, então estamos numa rede de capturas mútuas em que não só o corpo apreende o mundo (agindo), como também é apreendido por ele (sendo agido). Porque, como assinala José Gil, há uma questão por resolver que é a de saber como «definir o momento em que o olhar é necessariamente arrastado para a atitude estética, em vez de regressar à atitude cognitiva.»<sup>36</sup>

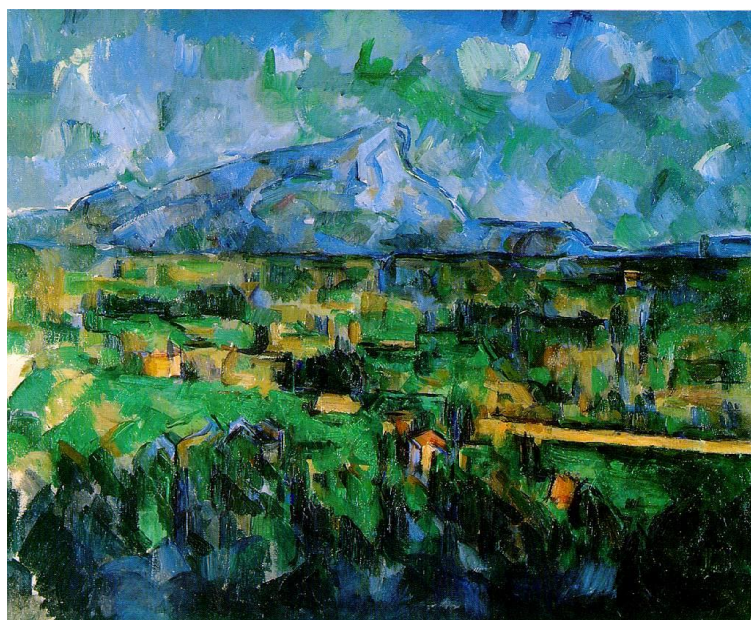
Teríamos assim uma «necessidade estética», diferente da necessidade lógica (e que se encontraria, por exemplo, no núcleo de trabalho de todo o artista). É aqui que o simples esquematismo da imagem primitiva não basta para dar conta da passagem da atitude pré-estética à atitude estética. Em termos de movimentos de imagem, este momento deve ser descrito como aquele em que a pregnância da forma na percepção *atinge uma força tal que atrai irresistivelmente outras formas* que, do fundo da imagem em plano de fundo, vêm acrescentar-se à forma abstracta (abstracção em abismo). O olhar já não

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> *Idem*, «Esquematismo e analogia», p. 245.

pode recuar para a atitude cognitiva; ou, se o faz, é porque a Forma destacada não tem ainda a *potência* suficiente.<sup>37</sup>

Um bom exemplo desta assimptotonia de corpos é o da experiência de dissolução na plenitude transparente da cor, que passa, não apenas por um movimento de apreensão em que a luz é contraída pelo olho e pela mente humanos, e por um movimento transcendental da *imaginação*, em que o corpo-ponto se dissolve e começa a *vibrar*, numa espécie de assimptotonia com o próprio movimento da luz, mas também por um impacto literal de forças, em que um corpo é bombardeado e atingido sensível e insensivelmente por outro (neste caso, por emissões reflectidas de luz nas matérias). Outro exemplo, de natureza diferente, é o de um desenho à vista de uma paisagem.<sup>38</sup> No desenho, a complexidade infinita dos movimentos do ponto-corpo na imagem-nua da paisagem (produzida antes por um movimento de abstracção «em abismo») irá ser *condensada* (ou seja, concentrada, envolvida em dobras e sobredobras) num traçado particular que é, em última análise, uma *inscrição de forças* nas formas do desenho, forças essas que, por sua vez, também terão um novo poder de impacto, desencadeando novas forças. Neste caso, por exemplo, não conseguimos não pensar em Cézanne, nas suas inúmeras pinturas do Monte de Santa Vitória e, em particular, em *Le Mont Sainte-Victoire vu des Lauves* (1902-1906).



Cézanne, *A Montanha de Santa Vitória vista de Les Lauves* (1902-1906), óleo sobre tela, 65 x 81 cm, colecção privada, Venturi 799

<sup>37</sup> *Ibidem*, sublinhados meus.

<sup>38</sup> *Idem*, «A sombra branca e o movimento transcendental. Esgueire e equívoco.», pp. 230-232.

Façamos, neste momento, um resumo. Para investigar a natureza do *alargamento* que Kant pressentiu na *Crítica da Faculdade do Juízo* tentámos perceber o que é que acontecia, de facto, na nossa apreensão estética de um corpo do qual foi abstraído o conceito e, em particular, na produção de uma imagem-nua. Verificámos que o que começava por acontecer era, não apenas o desencadeamento de uma actividade peculiar e precisa das faculdades em movimento num puro jogo, tal como Kant o descreveu, conduzindo a uma operação de abstracção do conceito, relativamente a uma imagem ou corpo, mas também a possibilidade deste movimento se infinitizar ao ponto de produzir uma abstracção de conceitos «em abismo», na medida em que as «formas destacadas» pelas sucessivas operações de abstracção vão magnetizando a potência suficiente para arrastar o olhar para a atitude estética, de um modo contínuo. Observámos então como, em consequência desta abstracção em abismo, a percepção da matéria se libertava das suas formas em abstracções sucessivas e cada vez mais livres, intensificando-se, e tentámos de seguida captar a natureza peculiar desta intensificação, a partir da qual o corpo parecia iniciar um movimento de devir. Pois, se há um corpo que dança, se há um corpo que pinta, se há um corpo que respira ou suspira entre as palavras de um poema, esse corpo é o corpo intensivo. Observámos então que havia uma relação estreita entre a intensificação da percepção, a produção de uma atmosfera, a emersão de pequenas percepções insensíveis ou subtis e o início de um movimento de devir que encontra as suas condições na própria constituição e natureza do corpo físico concreto, constituição essa que impõe, como vimos, na ordem dos sentidos e das sensações, que haja sempre um impercebido do percebido, um intocável do tocado, ou um invisível do visível. Neste ponto, apercebemo-nos que estávamos a abrir um campo enigmático, o campo da «película transparente e inconsciente do corpo», o campo da «sombra branca» não consciente, como uma rede de forças não quantificáveis. Porque, tratando-se em primeiro lugar do movimento transcendental das faculdades, seguido ou acompanhado de uma intensificação e ao mesmo tempo de um devir numa rede de impactos, vibrações, captações e capturas, o que conseguimos identificar foram dinamismos, movimentos e intensidades numa assimptotonia de forças ou de potências que, não sendo impensáveis, também não eram precisamente quantificáveis. E isto muito em particular porque, decorrendo de uma apreensão específica no contexto de uma experiência estética, estas assimptotonias também eram exactamente formas de movimentos e de intensidades abstractas, insubsumíveis em conceitos de entendimento. Kant fala-nos de um substrato supra-sensível, a cuja inteligibilidade desde logo

renuncia, e nós não podemos deixar de questionar qual o valor exacto que terão estas forças na obra a que temos vindo a recorrer. Pois, como elas são equiparadas por vezes a movimentos, dinamismos, intensidades ou afectos, talvez os conceitos de *potência*, no sentido de Nietzsche, ou de *desejo*, no sentido afirmativo que Deleuze dá a este conceito e de que o *conatus* de Espinosa poderá ser uma expressão, sejam aproximações possíveis à sua inteligibilidade.



Cristais de Gelo IV (microscópio electrónico)

Resumindo bastante, foram estes os resultados que obtivemos, quando tentámos pensar sobre o que acontecia na nossa percepção de uma imagem da qual foi abstraído o conceito. Tendo partido de Kant, referimo-nos sempre à própria experiência em si, ao concreto, tentando captá-los com recurso a conceitos tais como «abstracção em abismo», «intensificação», «atmosfera», «pequenas-percepções», «sombra branca», «corpo-ponto», «assimptotonia» e «formas de forças». Verificámos pois que não se tratava apenas de um alargamento à subjectividade universal de um sujeito de razão, como afirmava Kant, mas de um alargamento, isso sim, a uma esfera que transcende já o sujeito consciente e racional. No entanto, queremos retomar ainda, por uma vez, o alargamento do sujeito proposto por Kant, no sentido de observar como, embora de forma embrionária, a sua própria descrição já implica e contém as franjas da sua dissolução.

Vimos como é que Kant resolve a antinomia do gosto, afirmando que discutir o gosto significa procurar o acordo dos juízos, embora com base, não já em princípios

objectivos, mas na comparação de um prazer estético que assim se torna universal. Ora, como sabemos, a sensação do prazer estético é como um sinal marcando um certo estado de espírito criado pelo movimento peculiar das faculdades numa situação de contemplação estética e é, por isso mesmo, uma sensação abstracta, não empírica. Vimos também, no primeiro capítulo, como para Kant esta era a condição *sine qua non* para defender a questão do desinteresse estético, ao nível empírico, na medida em que um prazer empírico, meramente pessoal (como no caso dos prazeres de paladar), nunca poderia aspirar a ser comunicado *universalmente*. Contudo, o que permite definitivamente aceder a uma universalidade do prazer estético é a ideia de *senso comum*, ou seja, «uma faculdade de julgamento, que na sua reflexão considera em pensamento (*a priori*) o modo de representação de todo o outro, *como que* para ater o seu juízo à inteira razão humana e assim escapar à ilusão que, partindo de condições privadas subjectivas, as quais facilmente poderiam ser tomadas por objectivas, teria influência prejudicial sobre o juízo. Ora, isto acontece pelo facto que atemos o nosso juízo a outros juízos, não tanto reais, mas antes meramente possíveis, e transpomo-nos para o lugar do outro (...)»<sup>39</sup> Portanto, reflectir esteticamente, para Kant, implica que eu seja capaz de operar uma *transposição* de mim para outro, mas trata-se de um movimento tal que não tenho de facto em conta os juízos *reais* dos outros, mas apenas os juízos *possíveis*. É este o processo peculiar que dá origem ao *alargamento* do sujeito da faculdade do juízo, que não apenas transcende a sua própria subjectividade, mas também a dos outros, e, em última análise, *a de todos os outros*. A proposta de Kant, obviamente, aponta no final para uma convergência universal, e isto porque é pressuposto, nas três fases deste movimento, que eu termine num tal estado que fique *de acordo comigo próprio*, isto é, que eu seja consequente.<sup>40</sup>

Mas a medida em que este alargamento do sujeito contém já as franjas da sua própria dissolução é precisamente aquela em que lhe entrevemos as consequências naturais, práticas e efectivas, e em particular se experimentamos não «descolar» das condições reais em que semelhante movimento, de facto, é praticado, já não em abstracto, mas no terreno, ou seja, em concreto. Kant assinala que a primeira fase deste movimento de alargamento consiste em «pensar por si».<sup>41</sup> Como sabemos, já de si é muito difícil «começar a pensar», quanto mais *pensar por si*. Começar a pensar, como

---

<sup>39</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §40 – *Do gosto como uma espécie de sensus comunis*, 157-158.

<sup>40</sup> *Idem*, §40, 159.

<sup>41</sup> *Idem*, §40, 158.

claramente viu Deleuze, implica uma violência. Observem-se, por exemplo, as crianças. Precisamos urgentemente de uma filosofia para as crianças, ao contrário do que cada vez mais estabelecem e defendem os nossos programas educacionais. Pois, o que sabemos nós, realmente, do que pensam as crianças? As crianças são miraculosamente inventivas nos seus pensamentos e teorias do mundo, e estão abertas a possibilidades que para nós adultos já se tornaram inimagináveis (excepto talvez para filósofos, físicos, matemáticos, poetas e escritores).

Vou dar um exemplo que se passou realmente, porque o considero muito expressivo. Foi quando uma pequena criança de seis anos entrou pela primeira vez numa sala para ter uma aula de piano. Nessa sala, o piano, que era um piano de cauda lacado em negro espelhado, estava em frente de uma ampla janela que se abria sobre uma fachada de hotel e, parando diante dele, esta criança comentou, com a sua habitual tranquilidade: «Então aqui nesta rua as coisas estão ao contrário?» Era uma criança que se exprimia sempre com uma precisão notável, e por isso mesmo, antes de lhe responder, num movimento totalmente instintivo e sem sequer pensar, coloquei-me por detrás da criança e baixei-me, para tentar perceber o que é que ela estaria a ver. Na verdade, foi uma revelação. Porque, na altura a que estavam os olhos da criança, a tampa do piano que estava em frente da janela *reflectia a paisagem em espelho ao contrário*. Ou seja, no lugar da estrada estavam as nuvens e o céu, depois o telhado e depois a fachada do hotel, *ao contrário*. Foi fácil então responder-lhe, levando-a até à varanda, mas tornou-se absolutamente inesquecível essa tranquilidade e a naturalidade com que a pequena criança perguntava, em busca de confirmação, se «*naquela rua*» as coisas «*eram ao contrário*». Nada de impossível ou de inaceitável, portanto, nada de mais *natural*, que numa rua o mundo estivesse na horizontal, noutra na vertical, noutra na perpendicular, noutra na diagonal e noutra *ao contrário*... e descrevo esta situação em particular no sentido de tentar apontar ao de leve a mancha da dificuldade de começar a *pensar por si*, quando em geral toda a educação começa quando deixamos que os outros pensem por nós. Porque, na verdade, começa-se necessariamente, não do princípio, mas *do meio*, como também observou Deleuze.

Porém, mesmo saltando esta dificuldade e assumindo que pensamos por nós, ainda que de forma bastante condicionada, operemos então o movimento de nos transpormos para o lugar do outro. Este movimento só é possível na medida em que houve primeiro uma abstracção do prazer que se originou numa concentração focada na



forma muito peculiar do estado de espírito criado pelo movimento das faculdades.<sup>42</sup> Como sabemos, esta forma peculiar (que acreditamos ser de uma antecipação de conhecimento, pelo movimento do esquematismo produtivo em que foi colocada a faculdade de imaginação) desencadeia uma sensação. À falta de outro nome, chamámo-lhe *prazer estético*, segundo Kant. A ideia absolutamente fantástica de ater o seu juízo à inteira razão humana, que é no fundo a ideia paralela à do alargamento do sujeito do juízo de gosto a um sujeito de razão universal, esta ideia pode praticar-se em abstracto, na medida em que assumo que, pensando livremente de acordo com a minha razão, os outros concerteza, em circunstâncias idênticas de liberdade e razoabilidade, também pensarão como eu. Não deixa de ser um cenário de laboratório, mas, neste caso, é evidente que concordo comigo, uma vez que somos ainda *apenas dois*: o sujeito do juízo, e o sujeito de razão. Mas consideremos, por exemplo, os efeitos da abstracção em abismo no sujeito do juízo de gosto, ou seja, os efeitos de um devir-luz, devir-som, devir-palavra, devir-montanha, devir-girassol, devir-animal..., conjugados com os efeitos da cissiparidade em abismo no sujeito da razão pura, esse eu infinitamente fendido e projectado, sem regresso, para o trampolim da sua própria vertigem:

Como poderá o eu, o eu penso, distinguir-se do eu que se intui a si próprio (posso ainda imaginar um outro modo de intuição, ao menos como possível) e todavia ser idêntico a este último, como o mesmo sujeito? Como, portanto, poderei dizer que eu, enquanto inteligência e sujeito *pensante*, me conheço a mim próprio como *objecto pensado*, na medida em que me sou, além disso, dado na intuição, apenas à semelhança de outros fenómenos, não como sou perante o entendimento, mas tal como me apareço?<sup>43</sup>

Quantos seremos então, depois de *experimental* semelhante consciência, e qual será a forma possível do nosso acordo, senão uma heteronímia? Até aqui, ainda que não tenhamos saído propriamente de Kant, uma vez que estamos apenas a interrogar as saídas (ou os becos sem saída) das condições que ele próprio colocou, mesmo sem levá-las, ele próprio, até ao limite das suas naturais consequências, é preciso sublinhar que o ponto de vista da nossa abordagem é essencialmente moderno, não clássico. José Gil assinala esta distinção quando afirma que «Kant concebe a realização da multiplicidade de todos os possíveis no gosto pessoal como um ideal de convergência de todos os homens na identidade da humanidade fundada na razão. Pelo contrário, a universalidade que o devir-outro moderno introduz no gosto não é decerto homogeneizante, mas

---

<sup>42</sup> *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, «O assentimento universal», 259-273.

<sup>43</sup> *Crítica da Razão Pura*, §24 – *Da aplicação das categorias a objectos dos sentidos em geral*.

funda-se na *diferença* das maneiras de perceber esteticamente.»<sup>44</sup> E o autor dá-nos então, com muita pertinência, neste caso, o exemplo de um dos mestres do devir-outro modernista, Fernando Pessoa, o inventor dos heterónimos:

Toda a arte do poeta consiste em analisar e em reunir blocos de sensações «aproximadas» que se agitam numa atmosfera, e em fazer delas essas «maneiras de sentir» únicas e singulares que definem os heterónimos. / A emoção universal será portanto a mais abstracta; quer dizer, aquela em que o elemento intelectual agirá como o motor da transformação-análise dessa sensação noutras sensações. É o outro do devir-outro que define a universalidade. Não o outro realizado, mas a diferença infinita que o elemento abstracto introduz no poema e no sentir poético. *A diferença faz a universalidade porque abre para um devir-outro infinito.* É esta fractura, este desfasamento invisível do possível – traduzindo-se no inacabamento ou na fragmentação da obra – que dão acesso à universalidade.<sup>45</sup>

Pensemos então na transposição para o lugar do outro, não em abstracto, mas no concreto, por exemplo, tal como ela se dá numa prática de *pastiche* ou em fazer à *maneira de*. Nestes casos, a transposição para o lugar do outro resulta numa deriva que já não é universal, mas múltipla, ou seja, trata-se da produção de uma multiplicidade que é um conjunto alargado de séries singulares, ressoando entre si, numa outra singularidade maior ou plano que, por assim dizer, as *engloba*. Pois o facto de haver agora um conjunto divergente e não homogéneo não quer dizer que o outro, ou melhor, que cada um dos outros não estejam numa espécie de *acordo* comigo, pois é precisamente na medida em que há acordo que pode haver também uma deriva, uma deriva autêntica, que não seja superficial ou meramente de fachada, que não seja *só pastiche*. Neste caso, tratar-se-ia de um acordo de outra ordem, expresso porventura em formas criativas de outras conexões-ligadas, tais como, por exemplo, a ligação do mestre Caeiro aos discípulos que são os outros heterónimos de Pessoa. E talvez não possamos já falar de acordo, mas tenhamos de falar antes de consistência, como se apontássemos para uma polifonia que «se tem de pé», ou para a linha de força que atravessa e leva o fio de uma escrita para diante, como se fosse a energia contínua de uma voz. Mas as possibilidades são infinitas, há infinitas formas de «acordos». Paradoxalmente, o terceiro passo do movimento de transposição transfigura-se, na medida em que, tendo sido realizada uma derivação múltipla, o acordo já não é consigo próprio, no sentido em que esse acordo fosse relativo à unidade de um sujeito de razão, mas trata-se de um outro género de acordo, talvez maioritariamente estético, e cuja inteligibilidade conceptual para já ainda não temos. Portanto, trata-se de uma esfera que

<sup>44</sup> *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, «O assentimento universal», p. 269.

<sup>45</sup> *Idem*, sublinhados meus.

transcende já o sujeito, esfera essa cuja compreensão talvez não possa ser completamente produzida, mas para que a produção artística e a filosofia (e a vida...) não se cansam de apontar, por vezes, com uma eloquência ou violência desarmantes.

De facto, esta *dissolução* da percepção tradicional, que passa precisamente pelas consequências inevitáveis do *alargamento* descrito por Kant, faz entrar o espectador num «outro tipo de conexão», que já não é uma *comunicação*, mas antes e de certo modo uma *captura* na *atmosfera* da obra, ou seja, uma entrada numa assíntota de forças (bastante peculiar).

Assim, se o «fenómeno» artístico se define, antes de mais, por uma percepção de forças, como descrever um tal acontecimento? Já não em termos fenomenológicos de intuição «em carne e osso», ou de sínteses passivas, apresentação, etc. A análise do objecto e o papel da intencionalidade da consciência modificam-se; a própria «intencionalidade operante» do corpo necessita de ser reelaborada. Porque a obra de arte supõe uma construção activa de vários factores – do sujeito criador, do espectador, da «osmose» que se estabelece entre eles, da própria lógica das formas. É um objecto activo-passivo que resulta de uma luta e de uma relação de forças extremamente complexas. Relação não consciente, de que a obra guarda uma inscrição indelével, na medida em que se constitui precisamente como um reservatório inesgotável de forças. A inscrição de forças nas formas, nas cores, nos sons, eis o mistério maior do esquematismo estético: aí reside todo o engenho do artista, aí se joga o sucesso ou falhanço da obra.<sup>46</sup>

José Gil assinala assim, com a noção de metafenómeno imperceptível e das pequenas percepções como índices estranhos, todo um campo ainda por explorar. Com razão, Gil defende que a “experiência sensível” do filósofo, tal como ela tem sido classicamente tratada, «se reduz a uma construção laboratorial ou mental que raramente corresponde ao movimento real da percepção».<sup>47</sup> A dificuldade está no tipo de ligação que a noção de experiência estabelece entre os sentidos e a consciência, uma ligação que se define pelo facto de a consciência não apenas registar o impacto físico do mundo nos sentidos, mas também lhe atribuir uma finalidade que o pretende organizar, finalizar, organizar e estruturar por meio de uma função unificadora da própria consciência.<sup>48</sup>

Perante isto, e em resposta à questão que em De Duve ficou por esclarecer (a tal ligação sentimental entre um amador e uma obra de arte, que referimos no capítulo anterior), pensamos que a natureza selvagem e imoderada de uma certa espécie de desejo, como o desejo de criação imprevisível ou inesperada, que nos move, pode clarificar a condição sentimental da nossa relação, quer com a arte, quer com o mundo

---

<sup>46</sup> *Idem*, Introdução, p. 18.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>48</sup> *Idem*, «A visão do invisível», p. 24.

visto como arte. Quanto à finalidade da nossa investigação, e ao contrário do que faz Kant na *Crítica da Razão Pura*, quando oblitera de forma completa o valor intrínseco da possibilidade factual de um poder próprio da arte para se apresentar à nossa intuição, esta investigação é, de certa forma, como um manifesto, uma posição de afirmação a favor da criação, a favor da diferença, a favor da alegria e a favor da invenção, em suma, a favor da arte. Não se trata de renunciar pacificamente à compreensão do fundamento da unidade transcendental entre sensibilidade e objecto, pelo contrário. Kant propõe-se acima de tudo estabelecer um método transcendental em que, pela determinação do uso legítimo das faculdades, se torne possível descobrir a verdadeira natureza dos interesses e dos fins da razão, e os meios para realizar esses mesmos interesses. Tal é a essência do movimento legislador das Críticas, como também o identifica Deleuze, pois trata-se de saber se cada uma das faculdades possui uma forma superior, que lhe confira *autonomia*.<sup>49</sup> Porém, na verdade, o que Kant acaba por nos propor, do ponto de vista da investigação filosófica, é um método cuja forma implica uma regra de renúncia, quando nós, pelo contrário, queremos construir uma nave espacial, uma sonda, uma lente ou um conjunto de lentes, novos microscópios, novos telescópios ou mesmo uma cápsula que nos permita viajar por planos ainda não explorados (ou nem sequer imaginados).

Pois se Kant, em termos de pensamento microscópico (analítico) é uma extraordinária potência, dificilmente superável, uma máquina de mil lentes, com movimentos subtis e velozes e apreensões inesperadas, em termos de pensamento telescópico (visionário), precisamos de uma outra máquina. O conjunto das Três Críticas, e mesmo o *Opus Postumum*, no seu estado de rascunho obsessivo em espiral, como uma alucinante via láctea toda constelada de repetições maníacas e progressões insistentes, são monumentos. Mas como é que é possível ter erguido o edifício das três críticas, expor à transparência toda essa mecânica alucinada das faculdades, fazer do pensamento quase um cinema, morrer a escrever o *Opus Postumum* e, no final, afirmar que Deus é *como se fosse uma pessoa* (apenas com direitos, sem deveres) e que a felicidade e o merecimento não são recompensas imediatas deste mundo (estados de graça), mas do outro mundo, *como se* a verdadeira felicidade só fosse possível, afinal, no reino de Deus? Acreditamos que a teoria das faculdades que Kant nos propõe descreve com precisão e minúcia um conjunto de actividades reais (classicamente ditas

---

<sup>49</sup> DELEUZE, Gilles, *A Filosofia Crítica de Kant*, pp. 11-12.

superiores) do aparelho mental tal como ele procede no que diz respeito à formação de juízos e à actividade propriamente cognitiva e reflexiva. Neste sentido, consideramos que nunca será excessiva a análise das consequências derivadas da descrição desta actividade por Kant. Há, porém, terrenos baldios, em torno das catedrais. A actividade das faculdades, descrita de forma realista e minuciosa, diríamos mesmo «microscópica», é como uma ilha ou um arquipélago, no meio de um oceano. Onde estão as sensações, as paixões, o desejo, a selvagem criatividade e as emoções? Onde está o corpo, e, em particular, o fantástico corpo humano? É preciso sublinhar que ainda ninguém respondeu a essa incrível e absolutamente notável pergunta de Espinosa<sup>50</sup> – *o que pode um corpo?* Se por um lado a teoria das faculdades de Kant nos mostra que cada actividade produz o seu sujeito (o sujeito da actividade cognitiva, o sujeito das sínteses, o sujeito da actividade reflexiva, etc.), a mesma teoria nos mostra, pela sua insuperável fidelidade a um movimento de análise, como cada uma dessas explorações contém a implosão eminente desses mesmos sujeitos. O sujeito que se cinde em abismo infinito na *Crítica da Razão Pura*, o sujeito molecular produzido pela abstracção em abismo da *Crítica da Faculdade de Julgar*, o sujeito da *Crítica da Razão Prática* – que, pela sua realidade activa supra-sensível, já não pode deixar de ser uma linha de fuga, no preciso momento em que se faz a leitura consequente das suas implicações e dos seus pressupostos -, e, mesmo o sujeito do *Opus Postumum* – que é já um reactor de forças, ainda que se tratem muitas vezes de forças que são abordadas num sentido clássico, ou físico -, trazem a franja da sua dissolução eminente, como pequeníssimas brechas que anunciam já uma invisível ruína.

Por tudo isto, escolhemos falar de «prazer estético», mas também poderíamos ter falado dessa forma particular da alegria que equivale a um estado de graça, e que será, muito provavelmente, a mesma do esteta solitário que passeia por entre a alegre paisagem, na descrição de Kant. Aliás, não deixa de ser curioso que Kant cite tão longamente Espinosa, na *Crítica da Faculdade do Juízo*,<sup>51</sup> sem que de facto apresente uma leitura justa ou precisa das suas ideias fundamentais, e que o cite ainda tantas e repetidas vezes no *Opus Postumum*, como se pressentisse que este detém uma chave, e isto precisamente quando a descrição da forma peculiar desta alegria, que parece estar ausente em Kant, principalmente na *Crítica da Razão Prática*, onde esperaríamos

---

<sup>50</sup> ESPINOSA, *Ética*, Livro III, Proposição II, Escólio.

<sup>51</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §73 – *Nenhum dos sistemas realiza aquilo que afirma.*

encontrá-la, é aquilo que subjaz de modo fundamental à filosofia única de Espinosa e, em especial, à sua ética.

Falamos aqui de alegria, por contraposição a Kant, porque, para percebermos porque precisamos de arte, é essencial munir-mos de uma filosofia da afirmação e da alegria. Pois a experimentação desta alegria é um tipo de experiência que se encontra muito próxima da dança, do canto, da poesia e de outras experiências propriamente estéticas. Não interessa o tamanho das coisas, pequenas ou grandes, importantes ou insignificantes, porque a dimensão delas, vistas sob este afecto, *evaporou-se*. Dançar fluidamente entre dimensões evaporadas, é essa a essência de um estado de graça. Não interessa o peso, a consequência, o primeiro e o segundo, o antes e o depois, a causa e o efeito, o dever e a consequência. Essas faculdades que pesavam esses pesos, essa maquinaria ruidosa e complicada que media distâncias e tempos, essa máquina pesada e barulhenta que categorizava como que em caixas bem geométricas uma lista bem definida de valores, essas faculdades dissolveram-se, ficaram suspensas, aceleraram tão vertiginosamente que dispararam em direcção ao infinito, ou então movem-se agora tão lentamente que parecem imóveis, como ramos de árvores que se esticam, de um modo imperceptível, em direcção ao azul. Portanto, essas faculdades microscopizaram-se, ou telescopizaram-se... ou talvez mesmo se tenham provisoriamente avariado. De repente, parece que tudo ficou leve e que tudo dança, em suma, parece que tudo flui, mas trata-se, mais uma vez, de um fluxo intensivo de pequenas-percepções que não se deixam subsumir em conceitos fixos. Porém, tudo fica - na sua passagem, na sua consumição, na sua destruição e na sua participação inegável de um outro sentido -, tudo passa a ter um valor absoluto. Embora esse sentido seja como uma franja, que se capta num limite, o seu sinal é um estado de graça, essa forma absolutamente peculiar de alegria. Um estado que está ligado à experiência peculiar, muito próxima da experiência estética, de uma leveza paradoxal e incompreensível e que acreditamos ser possível conectar também com uma configuração ou estado peculiar do movimento entrelaçado das faculdades do ânimo, numa relação precisa entre si, pois, nesse estado peculiar, as coisas deixam de ter uma determinada importância (aquela que tinham antes), mas tudo mantém, ainda assim e em si, um valor infinito. Na verdade, é como se tivesse havido, não só uma abstracção de conceitos, mas, em particular, uma abstracção de conceitos de valor. Pois trata-se dessa alegria realmente paradoxal que dura mil anos e que dança ao lado das guerras, das injustiças, das destruições e das tristezas, deixando-as embaraçadas, desajeitadas, como fracos actores num teatro infinito, poeiras

desengonçadas entre o majestoso bailado das estrelas... na verdade, uma alegria paradoxal que desfaz o tempo e que deixa o horror sem jeito, tal parece ser a proposta última que decorre de uma nova leitura da filosofia de Espinosa, como a faz, por exemplo, Deleuze.<sup>52</sup>

Por tudo isto, e em particular porque teremos de explicar porque é que afinal o abismo intransponível entre sensível e supra-sensível (para usar o vocabulário de Kant) parece ultrapassar-se de forma paradoxal e problemática em certos casos de fruição estética, e também porque é que os corpos organizados, enquanto representações do conceito de liberdade, são dados como efeitos de um substrato no qual é necessário pressupor (pelo menos) uma *intenção*, vamos defender a recusa radical do termo «objectos», para nos referirmos a obras de arte, e vamos tentar investigar, ao longo deste trabalho, o que poderá ser um corpo em arte. Acreditamos que esta investigação nos poderá ajudar a entender melhor a dinâmica instável e subtil dos corpos em arte, corpos de matéria que também são feixes de intensidades, pontos de emissão ou conglomerados de forças. No final, então, mais equipados, acreditamos que regressaremos ao nosso problema inicial, a necessidade da arte, e que seremos enfim capazes de responder para que é que precisamos tanto destes corpos, impreterivelmente.

---

<sup>52</sup> Estamos em particular a pensar nas duas obras de Deleuze, *Spinoza et le Problème de L'Expression* e *Spinoza, Philosophie Pratique*.

## Poema-Corpo

Já se tornou evidente que não falamos aqui de corpos no sentido clássico em que são abordados por uma certa física tradicional, com limites definidos e precisos, acções estereotipadas, posições previsíveis ou típicas ou passíveis de distinções por vezes demasiado simplificadas, como as que ocorrem tradicionalmente entre animado e inanimado, orgânico e inorgânico. Percebe-se, depois da nossa análise de um processo como o de «abstracção em abismo», que não estamos a falar de corpos no sentido comum em que certos corpos, em certas condições, se deixam exprimir por números ou quantidades mensuráveis e inteligíveis, e que também não estamos a falar de corpos em condições que permitam de modo pacífico uma classificação em tabelas de categorias definidas. Consequentemente, não falamos de corpos cuja apreciação seja passível de se subsumir num juízo de natureza indiscutível ou não problemática.

Os corpos, na perspectiva em que deles falamos, são um problema, e a descrição do fenómeno da sua apreensão é complexa, precisamente na medida em que, para realizá-la, não conseguimos reduzi-la a um conjunto de conceitos clássicos. No entanto, a experiência que estes corpos produzem faz parte da nossa vida prática, sem que possamos dizer que se trata de uma experiência *impensável*, e muito menos *impossível*. E o que é um facto da vida prática é que, exactamente como lemos poemas (um dos casos possíveis do nosso conjunto de corpos-problema), assim também *lemos* outros corpos que amiúde se apresentam como problemas, nomeadamente, corpos humanos. António Damásio, precisamente, chama a esta leitura de corpos humanos «diagnóstico das emoções de fundo»<sup>1</sup> e indica como ela depende de manifestações subtis, ínfimas percepções, muitas vezes não pensadas, nem sequer reflectidas, «tais como o perfil dos movimentos dos membros ou do corpo inteiro – a força desses movimentos, a sua precisão, a sua frequência e amplitude – bem como as expressões faciais.» E acrescenta, com particular pertinência: «No que respeita à linguagem, aquilo que mais conta para as emoções de fundo não são as palavras propriamente ditas nem o seu significado, mas sim a música da voz, as cadências do discurso, a prosódia.»<sup>2</sup>

O que significa, pois, *ler uma cara*? Como é que a expressão de medo *lida* no rosto de uma segunda pessoa pode alertar e mesmo salvar de uma situação de perigo o seu *leitor*? Outro tipo de experiências são desta mesma ordem. Como é que sabemos,

---

<sup>1</sup> DAMÁSIO, António, *Ao Encontro de Espinosa*, p. 61.

<sup>2</sup> *Ibidem*.



ouvindo alguém que toca um instrumento musical sem expressão, que o seu corpo não flui, que a linha da melodia não flui, que o próprio som está encravado, que não se move e que nem sequer vibra, como se estivesse morto? E mesmo quando uma performance artística profissional apresenta um corpo aparentemente fluído, como pode por vezes acontecer no caso de um músico, de um intérprete, ou de um dançarino profissional, de que forma é possível essa percepção incrivelmente subtil que nos diz, de modo inequívoco, que essa plasticidade é artificial, que não é inspirada, não é verdadeira, como se não *respirasse*?

Na verdade, trata-se do mesmo tipo de leitura fina e microscópica que é também a que detecta as expressões de hipocrisia, de adulação e de vaidade nos gestos medidos do agradador, que produz as suas posturas com mestria e confiança, para agradar a um público ou a um determinado grupo de pessoas, mas que se mantém, por assim dizer, «desligado» de si próprio. E é o mesmo tipo de leitura equivalente àquela que detecta o fracasso de uma estratégia desse tipo, tal como se apresenta por vezes na emissão de um «sorriso amarelo». Trata-se de percepções ínfimas, cuja interpretação é ainda mais difícil e problemática do que a sua apreensão. Pois o facto é que muitas vezes erramos na nossa especulação sobre os motivos para um «sorriso amarelo», mesmo depois de o termos apreendido de forma directa e indubitável, porque, a não ser que haja uma relação de intimidade real ou especialmente atenta com a pessoa em causa, a segunda parte da leitura, a interpretação, tem grandes hipóteses de falhar. Mas, quanto a esta falta de naturalidade ou de autenticidade, quanto a esta ausência de respiração ou fluidez, quanto a esta espécie de rigidez que assinala o desconforto nos corpos, o mesmo se pode dizer de um poema, de um texto, ou de um quadro. Como é que, numa determinada pintura, é possível sentir a intensidade de certos bocados de tinta marcados com a espátula, como quem sente, num outro corpo visível, uma contracção muscular? Ou em certas linhas desenhadas, como é que se pode explicar e perceber que se sinta a velocidade, o nervosismo, a intensidade, o peso, a dor ou a leveza com que estão traçadas?

Sabemos que uma parte daquilo a que nos referimos, nesta abordagem do corpo, transcende inclusivamente a humanidade como espécie biológica. António Damásio fala-nos de um dom que faz parte da lista dos dispositivos inatos da regulação automática da vida, que equipara ao *conatus* de Espinosa, dom segundo o qual cada ser preservaria com todas as suas forças (mesmo e sobretudo as suas forças inconscientes), na sua própria *persistência* – que talvez seja um conceito mais adequado

do que sobrevivência. Tal como no caso do medo inato que os macacos teriam das cobras e que afinal se verificou só surgir depois do macaco *ter visto* a mãe com uma expressão de medo em relação à cobra,<sup>3</sup> e que Damásio cita a propósito do trabalho de Robert Hinde, inclinamo-nos igualmente a pensar que qualquer coisa maior que a espécie biológica e imanente à vida realmente acontece, nestes casos em que uma complexa ressonância de afectos entre os corpos parece assegurar planos de resistência, de consistência, de insistência ou de persistência para por vezes quase imperceptíveis afirmações de vida passageira e singular.

Tomemos um poema como exemplo inicial, um exemplo de caso-problema, *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, em que o poeta fala de si não como um *eu*, mas como alguém que se «desembrulha» e passa a ser «um animal humano que a natureza produziu»,<sup>4</sup> pois esse poema é, ao mesmo tempo e de forma absolutamente notável, um esclarecimento, um projecto, uma filosofia e uma ética. Na verdade, Caeiro afirma que escreve e quer sentir a Natureza, «já nem sequer como um homem, mas como quem sente a natureza e mais nada»,<sup>5</sup> e o projecto é radical, é uma proposta de limite, que aliás todo o livro exprime e reflecte.<sup>6</sup>

Deste modo ou daquele modo,  
Conforme calha ou não calha,  
Podendo às vezes dizer o que penso,  
E outras vezes dizendo-o mal e com misturas,  
Vou escrevendo os meus versos sem querer,  
Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos,  
Como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse  
Como dar-me o sol de fora.

Procuró dizer o que sinto  
Sem pensar em que o sinto.  
Procuró encostar as palavras à ideia  
E não precisar dum corredor

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>4</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema XLVI.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> Pessoa tinha consciência da radicalidade revolucionária da proposta de Caeiro, por razões que se aproximam das nossas, ainda que sob o escopo de uma análise muito diferente. Não diríamos, como Reis, que a obra de Caeiro se resume «à reconstrução do sentimento pagão», mesmo compreendendo o sentido específico em que o diz Reis. Ricardo Reis, que seria eventualmente o autor do Prefácio a Caeiro, segundo uma nota solta de Pessoa, afirma, a propósito da novidade de Caeiro: «A ter de escrever este prefácio eu tenho que dizer nele coisas de tal ordem que por certo parecerão aos leitores desproporcionadas e malcabitadas. Falo de um desconhecido, prefácio poemas em todos os seus detalhes diferentes de quantos aqui se tenham escrito. E sem embargo, tenho que afirmar – porque outra coisa não posso afirmar – que estes poemas são os maiores que o século vinte tem produzido, que a visão filosófica que contém não foi igualada por poeta algum moderno, recuando mesmo, neste juízo, até ao, fecundo, século anterior. Resume-se numa coisa, aparentemente muito simples, a obra de Alberto Caeiro – a reconstrução do sentimento pagão.» in PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 334.

Do pensamento para as palavras.

Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.  
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado  
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.

Procuro despir-me do que aprendi,  
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,  
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,  
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,  
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,  
Mas um animal humano que a Natureza produziu.

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem,  
Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.  
E assim escrevo, ora bem, ora mal,  
Ora acertando com o que quero dizer, ora errando,  
Caindo aqui, levantando-me acolá,  
Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.

Ainda assim, sou alguém.  
Sou o Descobridor da Natureza.  
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.  
Trago ao Universo um novo Universo  
Porque trago ao Universo ele-próprio.

Isto sinto e isto escrevo  
Perfeitamente sabedor e sem que não veja  
Que são cinco horas do amanhecer  
E que o Sol, que ainda não mostrou a cabeça  
Por cima do muro do horizonte,  
Ainda assim já se lhe vêem as pontas dos dedos  
Agarrando o cimo do muro  
Do horizonte cheio de montes baixos.<sup>7</sup>

Existe uma transparência, uma leveza e uma espécie de inocência que transpira por todo o livro d'*O Guardador de Rebanhos*, como se houvesse uma linha directa entre palavras e coisas, quase como se Caeiro tivesse nascido agora mesmo, como se ainda há pouco tivesse aprendido a falar. Diz-se, no poema que começámos por citar, que se trata de «encostar as palavras à ideia», sem «precisar de um corredor / do pensamento para as palavras», e que então o pensamento, na sua dificuldade em vencer a distância que o separa das palavras, é como um homem que «só muito devagar atravessa o rio a nado, / porque lhe pesa o fato que os homens lhe fizeram usar.»<sup>8</sup> E não pode haver imagem mais real e precisa do esforço que todo o livro representa, simultaneamente em termos de escrita e de pensamento. *Desembrulhar-se* é procurar despir-se do que se aprendeu, é «raspar a tinta» com que foram «pintados os sentidos», à custa de serem educados, e é nesta medida que o poema exprime também uma ética.

---

<sup>7</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema XLVI.

<sup>8</sup> *Idem*.

Trata-se de *sentir*, trata-se de *encostar*, trata-se de esquecer e de desaprender, trata-se de uma *ligação de pele*, e ela é tratada como algo de primitivo e original, *uma coisa de criança*. A própria forma infantil como se fala, e as imagens repetidas de crianças ou de cenas com crianças, ao longo do livro, remetem para um plano em que se mantém viva a ligação de verdade entre palavras e coisas, palavras e pensamentos, ser humano e ser humano, pensamento e mundo. Deixou de haver história, classes de coisas, conjuntos abstractos, categorias, classificações, juízos, mistérios ou deuses. Deixou de existir um *eu* e, paradoxalmente, deixaram até de existir as palavras, as palavras como representações, palavras como aparências, palavras escritas, palavras pensadas, afinal, essas sólidas ameaças de um advento de mal-entendidos, com o seu consequente apocalipse de tristeza e solidão, nem sequer já entre pessoas, mas entre as coisas – desligamento.

As palavras aqui já não significam – *falam*. As palavras já não representam – *tocam*. O que conta mais é a respiração, a prosódia, a subtileza das junções que originam o tom e a musicalidade própria deste texto. Afirmação do acaso, a poesia deixou até de ser um conjunto de gestos deliberados, para passar a ser qualquer coisa que acontece e que é inconsciente (portanto, uma poesia que transita do acto para o acontecimento), «como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos, / como se escrever fosse uma coisa que (...) acontecesse / como dar (...) o sol de fora.»<sup>9</sup>

Plano de existência ou de uma experiência infantil e original, impensada, irreflectida, inconsciente ou perfeitamente inocente, exclui, portanto, qualquer possibilidade de mentira ou de falsidade, ou mesmo de artificialidade, quer a intencional, que deriva de uma traição deliberada de um contrato de verdade, quer a do erro, que deriva de uma limitação, ou de uma incapacidade. E esta ligação de pele, esta ausência de distância entre as palavras e as coisas, em que «a flor é apenas flor»,<sup>10</sup> sendo que a palavra flor diz simplesmente flor, como se a palavra ainda conservasse em si o movimento de um gesto primitivo e arcaico de apontar, tocando nas coisas com as mãos,<sup>11</sup> esta maneira de estar é, na verdade, e como veremos nos últimos capítulos, o resultado de passar para um plano em que pensamento e corpo (de novo) coalesceram.

É possível que a construção deste plano seja condição de todas as expressões transparentes. Mas não se trata, como referimos, de uma alegria *sem cicatriz*. Até este

---

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> *Idem*, Poema XL.

<sup>11</sup> *Idem*, Poema VIII.

primeiro poema que escolhemos termina em modo menor, vagamente triste, com notas de rarefeita e depurada melancolia, como que para equilibrar com cinza o excesso de cor da apoteose argonáutica da sexta estrofe. E mesmo na ironia um pouco triste com que o sol devém corpo, na cabeça já humana que o seu nascimento ainda não mostrou e nos dedos de luz agarrando devagar a linha do horizonte, mesmo nesta subtil ironia se mostra o rasto de uma ferida que subjaz à alegria que chega após a catástrofe. Breve ironia paradoxal de um sol que se antropomorfiza enquanto o horizonte devém muro, e o mundo casa, no mesmo poema em que o poeta começara por manifestar o desejo central de querer sentir a natureza «nem sequer como um homem»,<sup>12</sup> esta ironia melancólica é a pista para uma violência prévia, essa específica forma de violência anterior à alegria de se fazer, para si mesmo, um corpo, depois de ter sido quem descobriu, por um acaso de pensamento maldito, que não havia, antes disso, qualquer espécie de corpo que fosse suficiente... e no seu lugar – antes e só uma vertigem.<sup>13</sup>

Comecemos pois por aqui, por esta *vertigem*. A simplicidade aparente de todo o poema não é a dessa inocência em primeira mão, de quem acabou de nascer e começou, imediatamente, a pensar à maneira aparentemente anti-metafísica que Caeiro apresenta

---

<sup>12</sup> *Idem*, Poema XLVI.

<sup>13</sup> Aquilo a que chamamos «vertigem» e «solidão de si próprio», surge, em parte, na esteira da nossa leitura de Kant, e, mais precisamente, com referência às passagens fundamentais em que Kant descreve a «necessidade incondicionada de que tão imprescindivelmente carecemos, como suporte último de todas as coisas», como o «verdadeiro abismo da razão humana» (Quinta Secção da *Crítica da Razão Pura: Da impossibilidade de uma prova cosmológica da existência de Deus*), e com referência às passagens sobre o eu infinitamente cindido (CRP, §24) e sobre o sublime, na Analítica do Sublime, na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Sob uma designação diferente e por uma via de acesso totalmente distinta (de facto, muito mais abrangente do que a nossa), acreditamos que se trata no fundo de uma «cisão trágica do pensamento» análoga à que José Gil por exemplo refere em *O Espaço Interior*, conceito a que regressaremos nos próximos capítulos, na tentativa de aceder a um pensamento sobre este corpo peculiar, que aqui apresentamos como «poema-corpo». Recordemos apenas que José Gil define a essência do trágico, com base numa leitura de Hölderlin, como uma «catástrofe do sentido», uma experiência a partir da qual «se abre o “silêncio dos espaços infinitos”, ou o silêncio infinito dos espaços» (p. 17), experiência que o autor virá a encontrar sintetizada na «visão do corpo de Deus» que o «heterónimo falhado» ou anti-heterónimo Fausto, na sua leitura, realiza. Catástrofe do sentido em que «o trágico inaugura a fuga do sentido» e em que «o acontecimento trágico revela a possibilidade de uma entropia infinita» (idem). Neste sentido, a experiência da perda de sentido é equivalente à perda da «expressividade do mundo» (o mundo morto, de objectos inanimados, as paisagens mudas...), como à perda de uma língua natal: «A perda da expressividade do mundo equivale à da língua natal – porque, como a língua natal, o mundo expressivo é afectivo. Se é impossível traduzir o sentido das coisas num mundo inexpressivo, é porque ele não é comunicável senão através do afecto, ausente de um tal mundo. A morte de um ser amado acontece, neste mundo, em língua estrangeira. As palavras desta língua surgem ao interlocutor sem ligação umas com as outras, como sinais isolados, incompreensíveis. Ao mesmo tempo, o isolamento das coisas implica o esvaziamento do seu sentido (afectivo) e a sua inexpressividade.» (p. 74) Pois, se há uma tragédia em Fernando Pessoa, como nos diz o autor, «não é a da vida, mas a do pensamento perante a vida.» (p. 31) O que faz de Alberto Caeiro, segundo a leitura de José Gil, o único heterónimo que consegue realizar a aspiração última do poeta («tornar literária a receptividade dos sentidos», como diz Soares), e o único heterónimo que consegue ficar, pela sua arte «de pensar com os sentidos», «aquém de toda a tragédia». (p. 32).

como proposta, ou melhor, como manifesto. Pelo contrário, o poema transpira também dessa agressividade e dessa dupla respiração contraditória que é inerente a qualquer recusa radical, pois Caeiro, apesar da justa equiparação com Walt Whitman que dele faz Álvaro de Campos, nas *Notas para uma Estética Não-Aristotélica*, integra-se no grupo dos que William James chama com razão *twice born*, os nascidos duas vezes.<sup>14</sup> Esta aparente anti-metafísica, que é já uma metafísica, mas de um novo tipo, inédito, pelo menos em 1914, pressupõe a experiência de uma violência prévia agida por uma metafísica anterior, que surge indirectamente, em perguntas e exclamações irritadas, como por exemplo quando Caeiro pergunta e responde, com uma irritação que é visível no ritmo e na sintaxe coloquial do poema:

O que penso eu do Mundo?  
Sei lá o que penso do Mundo!  
Se eu adoecesse pensaria nisso.<sup>15</sup>

E ainda que a descrição específica dessa violência esteja omitida em Caeiro, ela tem de pressupor-se necessariamente, pela natureza da reacção específica que a ela se faz.<sup>16</sup> Porque, sem esta violência prévia que implicou pensar até ao limite dessa necessidade de sentido ou de tendência à totalidade de que falámos no primeiro capítulo como sendo um íman ou uma voragem que arrastava a razão pura para as franjas do seu próprio estriamento, ou seja, sem este excesso de não parar de pensar que fendeu em abismo o mesmo sujeito desse acto de pensamento, de facto, sem esta violência prévia

---

<sup>14</sup> JAMES, William, *The Varieties of Religious Experience*, cap. IV, «The Religion of Healthy-Mindedness», pp. 60-95.

<sup>15</sup> *Idem*, Poema V.

<sup>16</sup> Por exemplo, no *Livro do Desassossego*, a mesma violência surge com clareza e nitidez fulgurantes, como no caso do Fragmento 405: «Pensar é destruir. O próprio processo de pensamento o indica para o mesmo pensamento, porque pensar é decompor. Se os homens soubessem meditar no mistério da vida, se soubessem sentir as mil complexidades que espiam a alma em cada pormenor da acção, não agiriam nunca, não viveriam até. Matar-se-iam de assustados, como os que se suicidam para não ser guilhotinados no dia seguinte.» Ou no caso do Fragmento 434, de 14-9-1931: «Sim, passaremos todos, passaremos tudo. Nada ficará do que usou sentimentos e luvas, do que falou da morte e da política local. Como é a mesma luz que ilumina as faces dos santos e as polainas dos transeuntes, assim será a mesma falta de luz que deixará no escuro o nada que ficar de uns terem sido santos e outros usadores de polainas. No vasto redemoinho, como o das folhas secas, em que jaz indolentemente o mundo inteiro, tanto faz os reinos como os vestidos das costureiras, e as tranças das crianças louras vão no mesmo giro mortal que os ceptros que figuraram impérios. Tudo é nada, e no átrio do Invisível, cuja porta aberta mostra apenas, defronte, uma porta fechada, bailam, servas desse vento que as remexe sem mãos, todas as coisas, pequenas e grandes, que formaram, para nós e em nós, o sistema sentido do universo. Tudo é sombra e pó mexido, nem há voz senão a do som que faz o que o vento ergue e arrasta, nem silêncio senão do que o vento deixa. Uns, folhas leves, menos presas de terra por mais leves, vão altas do rodopio do Átrio e caem mais longe que o círculo dos pesados. Outros, invisíveis quase, pó igual, diferente só se o víssemos de perto, faz cama a si mesmo no redemoinho, Outros ainda, miniaturas de troncos, são arrastados à roda e cessam aqui e ali. Um dia, no fim do conhecimento das coisas, abrir-se-á a porta do fundo, e tudo o que fomos – lixo de estrelas e de almas – será varrido para fora da casa, para que o que há recomece.»

que fez «emudecer» as paisagens e o mundo, quem poderia chegar um dia a afirmar, como magnificamente o faz Alberto Caeiro, já num tom muito suave e tranquilo:

Creio no mundo como num malmequer,  
Porque o vejo. Mas não penso nele  
Porque pensar é não compreender...<sup>17</sup>

Vimos como, no segundo capítulo, em consequência de um processo de abstracção em abismo, a percepção da matéria se libertava das suas formas em abstracções sucessivas e cada vez mais livres, intensificando-se, e tentámos de seguida captar a natureza peculiar dessa intensificação, a partir da qual o corpo parecia iniciar um movimento de devir.<sup>18</sup> Verificamos agora também como, depois desta violência prévia que é inevitável para que se desencadeie um movimento de desestratificação reactiva, as operações sucessivas de abstracção de conceitos vão ser absolutamente essenciais n’*O Guardador de Rebanhos* para um segundo movimento que é já afirmativo e que irá lançar as bases da sua proposta radical, que é realmente de limite. Contudo, os poemas bem numerados d’*O Guardador de Rebanhos* não seguem, quanto à expressão deste duplo movimento, uma ordem natural ou linear. Pelo contrário, começamos em *media res*, de forma já completamente instalada, nos primeiros poemas, ou seja, começamos precisamente nesse momento em que Alberto Caeiro já não é sequer Alberto Caeiro, mas antes «qualquer coisa natural», como «a árvore antiga» à sombra da qual quando éramos crianças (nós leitores de Caeiro) nos sentávamos «com um baque, cansados de brincar».<sup>19</sup> Portanto, começamos logo de imediato com alguém que se sente «nascido a cada momento / para a eterna novidade do mundo», e que *já não tem sequer filosofia, mas que já só tem sentidos*.<sup>20</sup> Porém, como é que chegámos aqui?

Retomemos o poema XLVI, quando se diz:

Procuro despir-me do que aprendi,  
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,  
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,  
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,  
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,  
Mas um animal humano que a Natureza produziu.

---

<sup>17</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema II.

<sup>18</sup> Efectivamente, teremos de pensar com detalhe a especificação da natureza deste duplo movimento, e a sua função na produção de um corpo em arte. Tentaremos fazê-lo nos últimos capítulos desta tese, com recurso ao conceito de «corpo aberto», de José Gil, e, em particular, com as noções de «impregnação da consciência pelo corpo» e de «impregnação do corpo pela consciência».

<sup>19</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema I.

<sup>20</sup> *Idem*, Poema II.

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem,  
Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.

Despir-se do que se aprendeu, esquecer-se de lembrar do modo que lhe ensinaram, raspar a tinta com que estão pintados os sentidos e desencaixotar as emoções verdadeiras, na verdade, isto o que é, ou melhor, do que se trata, senão de uma abstracção de conceitos em abismo, mas uma sucessão de abstracções tal que vai até ao limite último de desfazer a ideia e a prática de se ser *um eu* – neste caso, um Alberto Caeiro?<sup>21</sup> Trata-se de uma operação de desestratificação absolutamente radical e, como todas as operações desta natureza, extremamente arriscada. Porque, se por um lado despir-se do que se aprendeu é libertar-se de ideias feitas, tentando abstrair da visão os conceitos previamente absorvidos que lhe subjazem e tentando olhar para as coisas com a ética difícil de uma primeira vez, por outro lado, «raspar a tinta» com que lhe pintaram os sentidos e «desencaixotar as emoções verdadeiras» representa já um esforço para realizar esta abstracção ao nível das próprias sensações, que, como sabemos, tantas vezes se encontram “mecanizadas” por hábitos, na medida em que a educação opera (ou tenta operar) uma “programação” da sensibilidade – ou aquilo que Caeiro traduz com a imagem das emoções arrumadas em caixotes. E este esforço para desprogramar a sensibilidade é realmente uma operação completamente inédita, em Alberto Caeiro, ainda que todo o processo de abstracção na poesia de Caeiro se faça, a vários níveis, de um modo absolutamente inédito e radical, como veremos.

Mesmo a candura e a simplicidade infantil da prosódia (com frases muito simples e rimas de frases inteiras – ou rimas de palavra, ou de sintagmas –, como no caso exemplar do poema XXXV, criando um efeito de quase imobilidade), não são contrárias a esta sofisticação mental que está implicada na aceleração do movimento das faculdades e que irá desembocar numa abstracção sucessiva e progressiva, cada vez mais rarefeita. Porém, «sentir como quem olha, / pensar como quem anda»<sup>22</sup> não são ainda os estados últimos desta rarefacção, que começa com uma recusa radical até

---

<sup>21</sup> Fernando Pessoa refere-se às consequências desta operação radical de Caeiro no seu esboço de um prefácio para as Ficções do Interlúdio, título com que pelo menos algumas vezes terá pretendido baptizar o conjunto da sua obra heteronímica. Classificando as forças com que os homens agem uns sobre os outros sob uma categorização elementar (terra, água, ar e fogo), Pessoa coloca a operação da influência de Caeiro sob a compreensão do elemento do fogo, afirmando que «uns agem sobre os homens como o fogo, que queima neles todo o accidental, e os deixa nus e reais, próprios e verídicos, e esses são os libertadores. Caeiro é dessa raça. Caeiro teve essa força. (...) Assim operando sobre mim mesmo, me livrou de sombras e farrapos, me deu mais inspiração à inspiração e mais alma à alma.» in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 109.

<sup>22</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema XXI.



mesmo da continuação do movimento progressivo das faculdades quando dançam nesse jogo peculiar que consiste em procurar sucessivamente conceitos que por sua vez se abandonam, também sucessivamente, até que a faculdade da imaginação, «esquemmatizando sem conceito», também entre nessa dança, criando assim uma nova aventura imprevisível. Pelo contrário, o que surge de um modo revolucionário em Caeiro é um regresso quase compulsivo à própria sensação, essa sensação física, concreta, de pele (como se a pele invadissem a consciência e, por sua vez, a consciência fosse *absorvida* pela pele), e um regresso obsessivo ao opaco dessa sensação, opaco para as palavras, enquanto significantes, enquanto modos de representação ou de tradução, e opaco para o pensamento, enquanto produtor de uma bateria de conceitos adequados. Aliás, trata-se de um regresso tão intenso e tão obstinado que dessa intensidade se faz de repente uma transparência, como quem faz do poema uma pele e um corpo.

Como quem num dia de Verão abre a porta de casa  
E espreita para o calor dos campos com a cara toda,  
Às vezes, de repente, bate-me a Natureza de chapa  
Na cara dos meus sentidos,  
E eu fico confuso, perturbado, querendo perceber  
Não sei bem como nem o quê...

Mas quem me mandou a mim querer perceber?  
Quem me disse que havia que perceber?

Quando o Verão me passa pela cara  
A mão leve e quente da sua brisa,  
Só tenho que sentir agrado porque é brisa  
Ou que sentir desagrado porque é quente,  
E de qualquer maneira que eu o sinta,  
Assim, porque assim o sinto, é que é meu dever senti-lo...<sup>23</sup>

Pessoa afirma (não sem um certo divertimento e ironia) que Caeiro (segundo o que se diria) teria deplorado o nome de «sensacionismo» atribuído por Campos a esta *atitude*, por si criada.<sup>24</sup> Porém, e independentemente dos sentimentos essencialmente misantropos de um Caeiro absolutamente coerente (que o que menos desejaria seria obviamente ver-se associado a qualquer espécie de *corrente*, com tudo o que de natural adesão afectiva a *pré-conceitos* isso sempre implicaria), Pessoa assume que o sensacionismo de Caeiro tem por base «a substituição do pensamento pela sensação»,

---

<sup>23</sup> *Idem*, Poema XXII.

<sup>24</sup> «A quem se pode comparar Caeiro?» in *Páginas Íntimas de Auto-Interpretação*, p. 343.

«não só como base da inspiração (...), mas como meio de expressão.»<sup>25</sup> Veremos até que ponto isto é um facto e uma realidade em Caeiro. Ambos, tanto Reis como Campos, serão tão «agressivos para o pensamento» como Caeiro, com a diferença de que Reis ainda assim verá as coisas «à luz de um conceito religioso definido do universo»<sup>26</sup> (um paganismo puro), enquanto Campos enveredará por uma exploração selvagem ou mesmo caótica das sensações e do seu excesso (o que ele próprio traduz na aspiração de «sentir tudo de todas as maneiras»),<sup>27</sup> exploração por vezes tão livre como libertina, o que levará Pessoa a classificá-lo de amoral, mais do que imoral.<sup>28</sup> Três séries divergentes de uma mesma iluminação, três raios oscilantes de uma mesma *desaprendizagem*, mas não se chega a uma tal forma de verdade antes de tirar muitas cascas da cebola (como quem *raspa* várias camadas de tinta sucessivas), por assim dizer, antes de descascar a sensação até ao seu nó, e, como se reitera no Poema XXIV, mesmo que o «essencial» seja «saber ver», ou seja, «saber ver sem estar a pensar», isso não se faz sem alguma espécie de metodologia ou de treino, ou seja, sem «um estudo profundo» e «uma aprendizagem de desaprender».<sup>29</sup>

Descasca-se em primeiro lugar a sensação até ao intraduzível, até ao limite de uma tautologia. Mas não é apenas pela fixação na sensação intraduzível de estar sentir as coisas, num aqui e num agora imperecíveis, que já só podem dar-se, na linguagem, por meio de repetições obstinadas, que o processo de abstracção em abismo se torna, em Caeiro, revolucionário e radical. Existe, depois de uma abstracção de conceitos em abismo, que faz da sensação pura um foco absoluto de intensidade, um outro processo que abstrai triplamente, a um terceiro nível. Pois trata-se de abstrair, não apenas uma espiral de conceitos sucessivamente descartados, ou as sensações programadas por uma formatação cultural e social da sensibilidade, mas o próprio movimento do jogo entre as faculdades que, nessa abstracção, iria produzir o juízo estético. Tripla abstracção e tripla abolição, pois, quando se pergunta, no poema XXVI, se «uma flor acaso tem beleza? / se tem beleza acaso um fruto?», para se responder que não, que flores e frutos têm *existência* apenas, que «a beleza é o nome de qualquer coisa que não existe / que eu dou às coisas em troca do agrado que me dão», ou seja, que a beleza «não significa

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema XXIV.

nada»,<sup>30</sup> neste momento estamos já no limite paradoxal de uma abstracção de abstracção de abstracção, como se a infinitização desse movimento inicial de abstracção tivesse somado uma velocidade tal que o seu próprio motor veio a atingir um ponto de colapso, desintegrando a mesma dança entre as faculdades, que temos vindo a descrever. Pois foi como se, de súbito, desse esforço do pensamento para «atravessar o rio a nado», pesado com «o fato que os homens lhe fizeram usar»,<sup>31</sup> como se de repente, a partir de uma imensa força acumulada se tivesse produzido a explosão de um lançamento repentino, ou seja, uma rarefacção imprevisível, o que faz com que Caeiro exclame, quando as suas ideias resvalam para um pensamento *mais comum*:

Sim, mesmo a mim, que vivo só de viver,  
Invisíveis, vêm ter comigo as mentiras dos homens  
Perante as coisas,  
Perante as coisas que simplesmente existem.

Que difícil ser próprio e não ver se não o visível!<sup>32</sup>

Depois da análise do jogo entre as faculdades do ânimo que desenvolvemos no primeiro e segundo capítulos, e da mesma maneira que observámos que o processo de fruição estética apontava em nós para os limites de toda a compreensão possível, tendendo, em Kant, no contexto de uma contemplação estética da natureza, para a transcendência problemática de um supra-sensível que este último chama Deus, enquanto ideia da razão pura, indemonstrável e inexponível, não deixa também de ser extraordinário verificar que esta mesma rarefacção, em Caeiro, o faça tender para uma coisa que só não pode chamar Deus, exactamente Deus, neste sentido, por causa de uma necessidade de coerência fundamental com a sua recusa radical e revolucionária de toda a negatividade implicada numa transcendência que assim fosse intocável. Essa espécie de íman, de que temos falado, enquanto força enigmática que arrasta o movimento entre as faculdades para uma própria vertigem, age aqui, pela intensidade de um foco absoluto da sensação plasmada e encarnada obstinadamente no concreto (e pelo exercício quase obsessivo de uma recusa radical de qualquer análise intelectual), esse íman, na medida em que faz tender Caeiro para uma ideia de Deus sem conceito, age aqui já como insuflação, no sentido expansivo de um florescimento, e não já no sentido contractivo de uma destruição, como antes nessa vertigem vazia ou nesse giro mortal

---

<sup>30</sup> *Idem*, Poema XXVI.

<sup>31</sup> *Idem*, Poema XLVI.

<sup>32</sup> *Idem*, Poema XXVI.

das coisas mudas e sem sentido, cone invertido cujo vórtice era como um buraco negro em que se anulavam as galáxias.

O único sentido íntimo das coisas  
É elas não terem sentido íntimo nenhum.

Não acredito em Deus porque nunca o vi.  
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,  
Sem dúvida que viria falar comigo  
E entraria pela minha porta dentro  
Dizendo-me, *Aqui estou!*

(...)

Mas se Deus é as flores e as árvores  
E os montes e sol e o luar,  
Então acredito nele,  
Então acredito nele a toda a hora,  
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,  
E uma comunhão pelos olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores  
E os montes e o luar e o sol,  
Para que lhe chamo eu Deus?  
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;  
Porque, se ele se fez, para eu o ver,  
Sol e luar e flores e árvores e montes,  
Se ele me aparece como sendo árvores e montes  
E luar e sol e flores,  
É que ele quer que eu conheça  
Como árvores e montes e flores e luar e sol (...)<sup>33</sup>

Pois é neste processo de colapso radical do movimento das faculdades, e pela rarefacção de um pensamento que culmina num Deus que são montes, árvores e sol e luar que não significam nada, precisamente porque não têm linguagem nenhuma,<sup>34</sup> mas que, pelo contrário, simplesmente existem, é neste movimento que Caeiro realiza a operação absolutamente inédita de se desembrulhar e ser exterior, trazendo «ao Universo um novo Universo», porque traz «ao universo ele-próprio»,<sup>35</sup> quer dizer: ser exterior tal qual como a mesma natureza das árvores e dos montes que é *exterior*,<sup>36</sup> ou seja, que «é partes sem todo»,<sup>37</sup> e que é exactamente isso: uma floração da realidade.

---

<sup>33</sup> *Idem*, Poema V.

<sup>34</sup> *Idem*, Poema XXXI.

<sup>35</sup> *Idem*, Poema XLVI.

<sup>36</sup> *Idem*, Poema XXVIII: porque a Natureza não tem *dentro*, só tem *fora* («senão não era a Natureza»).

<sup>37</sup> *Idem*, Poema XLVII: «Vi que não há Natureza, / Que Natureza não existe, / Que há montes, vales, planícies, / Que há árvores, flores, ervas, / Que há rios e pedras, / Mas que não há um todo a que isso pertença, / Que um conjunto real e verdadeiro é uma doença das nossas ideias. // A Natureza é partes sem todo. / Isto é talvez o tal mistério de que falam.»

Neste sentido, Deus não tem apenas a função de uma linha de fuga, na medida em que o seu nome «abrange o infinito, sem o fechar».<sup>38</sup> Soares, exactamente como Caeiro, conhecia precisamente os limites e os contornos de uma ideia racional (de razão pura) de um Deus sem conceito (aliás, tal como Kant), mas com a diferença, no que diz respeito à aspiração à imortalidade, que era a de também saber que aí se interpõe «um raciocínio feito com as entranhas, *que repudia*»:

Em qualquer espírito, que não seja disforme, existe a crença em Deus. Em qualquer espírito, que não seja disforme, não existe crença em um Deus definido. É qualquer ente, existente e impossível, que rege tudo; cuja pessoa, se a tem, ninguém pode definir; cujos fins, se deles usa, ninguém pode compreender. Chamando-lhe Deus dizemos tudo, porque, não tendo a palavra Deus sentido algum preciso, assim o afirmamos, sem dizer nada. Os atributos de infinito, de eterno, de onnipresente, de sumamente justo ou bondoso, que por vezes lhe colamos, descolam-se por si como todos os adjectivos desnecessários quando o substantivo basta. E Ele, a que, por indefinido, não podemos dar atributos, é, por isso mesmo, o substantivo absoluto.

A mesma certeza, e o mesmo vago existem quanto à sobrevivência da alma. Todos nós sabemos que morremos; todos nós sentimos que não morreremos. Não é bem um desejo, nem uma esperança, que nos traz essa visão do escuro de que a morte é um mal-entendido: / é um raciocínio feito com as entranhas, *que repudia* (...) /<sup>39</sup>

No caso de Caeiro, especificamente, Deus também não marca apenas o horizonte nunca atingido das séries infinitas, mas parece ser a ideia sem conceito que produz, no movimento de abstracção em abismo desencadeado nas faculdades e como uma espécie de «vertigem absoluta» ou de limite último, impensável – limite magnético e enigmático que faz acelerar o pensamento para o plano de uma velocidade infinita que lhe é própria, mas que já não admite propriamente uma expressão discursiva –, Deus é a ideia sem conceito que parece produzir essa rarefacção peculiar de que paradoxalmente depende esta exterioridade que temos vindo a descrever com Caeiro, ou seja, esta exacta exterioridade que consiste em *saber florir*, ao contrário dos poetas que «trabalham nos seus versos / como um carpinteiro nas tábuas», «quando a única casa artística é a Terra toda / que varia e está sempre bem e é sempre a mesma.»<sup>40</sup>

Penso nisto, não como quem pensa, mas como quem respira.  
E olho para as flores e sorrio...  
Não sei se elas me compreendem  
Nem sei se eu as compreendo a elas,  
Mas sei que a verdade está nelas e em mim  
E na nossa comum divindade  
De nos deixarmos ir e viver pela Terra  
E levar ao colo pelas estações contentes

<sup>38</sup> GIL, José, *Fernando Pessoa e a Metafísica das Sensações*, p. 177.

<sup>39</sup> *Livro do Desassossego*, vol. II, Fragmento 484, de 26-07-1934, pp. 227-228.

<sup>40</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema XXXVI.

E deixar que o vento cante para adormecermos  
E não termos sonhos no nosso sono.<sup>41</sup>

«Saber florir», «florações» e «florescimentos» transformam-se desta maneira nas imagens privilegiadas de uma exterioridade que é assim, e de um modo fundamental, uma forma de inconsciência. E é neste sentido que o processo de tripla abstracção é também uma ética. «Sentir a vida a correr» por si «como um rio por seu leito», sentir-se atravessado pela vida, «e lá fora um grande silêncio como um Deus que dorme»,<sup>42</sup> são ainda variantes da mesma aspiração afirmada por Soares no magnífico Fragmento 373, quando afirma que o que mais deseja é «florescer», «como um rio encantado, por lentos declives de si próprio»:

Ergo a cabeça de sobre o papel em que escrevo... É cedo ainda. Mal passa o meio-dia e é domingo. O mal da vida, a doença de ser consciente, entra com o meu próprio corpo e perturba-me. Não haver ilhas para os infortáveis, alamedas vetustas, inencontráveis de outros para os isolados no sonhar! Ter de viver e, por pouco que seja, de agir; ter de roçar pelo facto de haver outra gente, real também, na vida! Ter de estar aqui escrevendo isto, por me ser preciso à alma fazê-lo, e, mesmo isto, não poder sonhá-lo apenas, exprimi-lo sem palavras, sem consciência mesmo, por uma construção de mim-próprio em música e esbatimento, de modo que me subissem as lágrimas aos olhos só de me sentir expressar-me, e eu florisse, como um rio encantado, por lentos declives de mim-próprio, cada vez mais para o inconsciente e o Distante, sem sentido nenhum excepto Deus.<sup>43</sup>

Caeiro pretende assim criar o corpo impossível de uma encarnação total, num homem adulto. Abstrair-lhe o órgão da actividade mental categorizada e «encaixotada», abstrair-lhe o programa da sensibilidade já educada, deixando-lhe apenas, no seu lugar, uma rarefacção do impensável, e fazer desse corpo uma sensação pura, uma sensação de mundo, um corpo que já é só sentidos e sensações, e um corpo que, de tanto ser pele, se torna paisagem. É neste sentido que toda a fala de Caeiro devém fala para criança e fala de criança, porque esse corpo de uma encarnação absoluta já só pode ser, muito naturalmente, um *corpo aberto*,<sup>44</sup> ou seja, um corpo de criança. E é assim que toda esta poesia se escreve num tom e com recursos que são similares aos dos contos infantis e aos das histórias para crianças. Muitas vezes a cadência é quase de lenga-lenga, noutras, de canção de embalar. As rimas de versos inteiros, as rimas de sintagmas e as rimas de palavras, a repetição de estruturas quiasmáticas muito simples e mesmo

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Idem*, Poema XLIX.

<sup>43</sup> *Livro do Desassossego*, Vol. II, pp. 116-117.

<sup>44</sup> Exploraremos este conceito a partir do pequeno texto, muito compacto, de José Gil, intitulado «Abrir o Corpo», que discutiremos no Capítulo VI desta tese.

rarefeitas, o recurso obsessivo a uma substantivação nominalista que fala das coisas como se apontasse para elas, a concretude quase sempre prosaica e absolutamente acessível de todas as palavras e imagens, a quase ausência de pronominalização, com a consequente sobrecarga de repetições, o vocabulário muito estrito e pobre... são os recursos sofisticados de uma poesia que apenas na aparência é simples, porque ela o que é realmente é um devir-fala-de-criança, num corpo que se quer de criança, pela sua inocência, pela sua transparência, pela sua falta de educação, pela sua inconsciência e pelo seu estado de uma encarnação pura que é única e irrepetível.

E é assim que se produz uma transparência inevitável e assombrosa, mas que é tecida com muitas linhas. Por um lado, temos o fio de uma abstracção tripla e radical que desencadeia a rarefacção<sup>45</sup> de todo o pensamento e, com ela, um devir-sensação, um devir-pele, um devir-atmosfera e um devir-paisagem. A intensificação da percepção, com a consequente produção de um corpo atmosférico, embora esteja realizada *ao vivo* e de um modo exemplar no *Livro do Desassossego*, deixa aqui o seu rasto, por exemplo, na descrição da trovoadas que é comparada a «um pedregulho enorme», caindo do céu abaixo, e na chuva que cai como «migalhas» de «uma toalha de mesa» sacudida «de uma janela alta».<sup>46</sup> Eclodem assim, dessa peculiar atmosferização do corpo, as imagens de uma leveza radical que apontam também para um devir-partícula, ou um devir-imperceptível, como no caso do Poema XIII:

Leve, leve, muito leve,  
Um vento muito leve passa,  
E vai-se, sempre muito leve.  
E eu não sei o que penso  
Nem procuro sabê-lo.

Pois, como vimos, no segundo capítulo, a intensificação do movimento entre as faculdades numa situação de contemplação estética arrastava consigo uma libertação de micro-percepções que iriam criar, por sua vez, uma pulverização da sensibilidade e, nessa dispersão, um devir-partícula, um devir-atmosfera e um devir-paisagem do corpo.<sup>47</sup> Caeiro descreve esta operação com uma clareza e precisão notáveis, por

---

<sup>45</sup> Como veremos, nos últimos capítulos desta tese, o corpo, ao impregnar o pensamento por via da formação de imagens-nuas, enche-o de buracos, intervalos ou «gaps» que o conduzem a um estado de «rarefacção» (o pensamento sem conceitos, sem palavras e muito menos sem categorias – ou seja, o pensamento como velocidade infinita).

<sup>46</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema IV.

<sup>47</sup> Num texto de 1910, Pessoa fala precisamente desta libertação de pequenas-percepções como actividade de «um sentido interior», sobreposto aos outros sentidos, e como uma força produtora de poesia: «Eu era um poeta impulsionado pela filosofia, não um filósofo dotado de faculdades poéticas. Adorava admirar a

exemplo, quando fala desta leveza sem conceito («não sei o que penso / nem procuro sabê-lo»),<sup>48</sup> ou quando descreve as bolas de sabão translúcidas em imagens que não são isentas de uma peculiar ternura (a ternura distante e semi-abstracta que se inclina com especial admiração e quase sagrada reverência para o *pequeno*, para o quase invisível), dizendo dessas bolas de sabão que algumas mal se vêem no ar lúcido, que são quase imperceptíveis, como um vento suave que só por um efeito subtil e indeterminado se revela, «porque *qualquer coisa* se aligeira em nós / e aceita tudo *mais nitidamente*.»<sup>49</sup>

Para além da imagem da transparência luminosa das esferas lúcidas e levíssimas que pairam no ar de um modo errático, temos aqui especialmente a descrição de uma sensação de leveza e nitidez que passa por «qualquer coisa que se aligeira em nós»<sup>50</sup> – rarefacção do corpo atingida através de um pensamento que opera por abstracções sucessivas, conseguindo, pela *pulverização* da sensibilidade, descascar as sensações até Deus,<sup>51</sup> até ao limite do impensável, e fazendo com que o poema então *floresça*, como uma árvore ou como uma flor. Pois há um laço estreito, como temos vindo a verificar, entre a intensificação do movimento entre as faculdades, a libertação de pequenas percepções, a pulverização da sensibilidade e o devir-atmosfera do corpo que produz assim, na visão do olhar, uma nitidez vibrante e específica. «O meu olhar é nítido como um girassol.»<sup>52</sup> – afirma Caeiro, logo no segundo poema, após a descrição que faz de si como «qualquer coisa natural», ou seja, essa «árvore antiga / à sombra da qual quando crianças», nós (leitores de Caeiro, que somos desta maneira subtilmente impelidos para

---

beleza das coisas, descortinar no imperceptível, através do que é diminuto, a alma poética do universo. / A poesia da terra nunca morre. É possível dizermos que as eras transactas foram mais poéticas, mas podemos dizer (...) / Há poesia em tudo — na terra e no mar, nos lagos e nas margens dos rios. Há-a também na cidade — não o neguemos — facto evidente para mim enquanto aqui estou sentado: há poesia nesta mesa, neste papel, neste tinteiro; há poesia na trepidação dos carros nas ruas em cada movimento ínfimo, vulgar, ridículo, de um operário que, do outro lado da rua, pinta a tabuleta de um talho. / O meu sentido interior de tal modo predomina sobre os meus cinco sentidos que — estou convencido — vejo as coisas desta vida de modo diferente do dos outros homens. Existe para mim — existia — um tesouro de significado numa coisa tão ridícula como uma chave, um prego na parede, os bigodes de um gato. Encontro toda uma plenitude de sugestão espiritual no espectáculo de uma ave doméstica com os seus pintainhos que, com ar pimpão, atravessam a rua. Encontro um significado mais profundo do que os terrores humanos no aroma do sândalo, nas latas velhas jazendo numa montureira, numa caixa de fósforos caída na valeta, em dois papéis sujos que, num dia ventoso, rolam e se perseguem rua abaixo. E que poesia é espanto, admiração, como de um ser tombado dos céus em plena consciência da sua queda, atónito com as coisas. Como de alguém que conhecesse a alma das coisas e se esforçasse por rememorar esse conhecimento, lembrando-se de que não era assim que as conhecia, não com estas formas e nestas condições, mas de nada mais se recordando.» (in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 14).

<sup>48</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema XIII.

<sup>49</sup> *Idem*, Poema XXV (sublinhados meus).

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Livro do Desassossego*, Vol. I, Fragmento 30, pp. 31-32.

<sup>52</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema II.



um mesmo devir-criança), nos sentávamos «com um baque, cansados de brincar,» limpando «o suor da testa quente / com a manga do bibe riscado.»<sup>53</sup>

Porque um girassol é essa flor excepcional e exagerada, de cores garridas e contrastantes, verde e amarela e alta como um homem, entre o conjunto das outras flores, uma flor completamente distinta. A sua corola pode ser do tamanho de uma cara, e as suas pétalas gigantes, amarelas como chamas, como coroas circundantes. O girassol é um exagero de flor, exactamente como aquelas que tantas vezes são desenhadas pelas crianças, essas flores que aparecem nos seus alegres desenhos e que são ainda mais altas que as árvores e que as famílias, muitas vezes com caras desenhadas nas corolas, iguaizinhas às do sol, a sorrir para as nuvens. Que o olhar seja nítido como um girassol, portanto, diz muito sobre a natureza desse olhar. Um olhar que *aumenta*, e sempre voltado para a luz, ou seja, uma espécie de telescópio, ou de microscópio – um olhar que muda de escala. Porque, na verdade, será precisamente a nitidez ou a intensidade do olhar que farão dele uma poeira, uma atmosfera, e só com essa pulverização nítida da visão é que o corpo iniciará um devir-paisagem, que fará dele uma exterioridade absoluta, como a que é própria de um corpo de criança.

Atentemos então na relação entre a dispersão pulverizada deste olhar e o devir-atmosfera do corpo, na construção de um corpo atmosférico. É nesta relação que se joga o aspecto mais paradoxal desta exterioridade, que é uma interioridade revertida, a sombra branca ou o inconsciente do corpo de que falámos anteriormente e que como uma rede diáfana faz vibrar a sua sensibilidade já abstracta através da poeira do mundo. Aliás, acreditamos que é este aspecto paradoxal de reversão do interior para o exterior que justifica, ao longo de todo *O Guardador de Rebanhos*, essa permanente, quase obsessiva e até mesmo *naïfe* antropomorfização da paisagem (o luar que lembra «a voz da criada velha»,<sup>54</sup> a brisa que passa pela cara, «leve e quente» como uma mão,<sup>55</sup> o espaço sacudido por relâmpagos e que abana «como uma grande cabeça que diz que não»,<sup>56</sup> a luz que nasce com raios que se esticam como dedos agarrando os muros...),<sup>57</sup> porque, afinal, num poema em o que se pretende é deixar de sentir a natureza «sequer

---

<sup>53</sup> *Idem*, Poema I.

<sup>54</sup> *Idem*, Poema XIX.

<sup>55</sup> *Idem*, Poema XXII.

<sup>56</sup> *Idem*, Poema IV.

<sup>57</sup> *Idem*, Poema XLVI.

como um homem»,<sup>58</sup> é a natureza que vibra e emite forças, afectos e gestos, como se fosse realmente um corpo humano.

Neste sentido, observemos o Poema VII:

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo...  
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,  
Porque eu sou do tamanho do que vejo  
E não do tamanho da minha altura...

Ser do tamanho do que se vê e não do tamanho da sua altura, precisar de céu e horizonte para não ficar pequeno, o que é isto, senão ser já uma atmosfera, ou ser uma paisagem? Pois, que o ponto de visão seja «um ápice de uma pirâmide invertida, cuja base é indeterminável»,<sup>59</sup> o que implica senão que o corpo pode expandir-se até ao infinito, nos casos em que a visão não está barrada ou impedida, como acontece quando se olha para o céu (um céu com nuvens ou estrelas e que desse modo já não seja apenas a parede de um écran, mas tenha também profundidade), ou quando se olha para os campos infinitos ou para o mar?

Uma vista breve de campo, por cima de um muro dos arredores, liberta-me mais completamente do que uma viagem inteira libertaria outro. Todo o ponto de visão é um ápice de pirâmide invertida, cuja base é indeterminável.<sup>60</sup>

Ver equivale aqui a libertar-se, como se se iniciasse uma viagem. Mas a comparação (a analogia deste *como se*) aqui não tem nada de aproximativo, é literal, precisamente da mesma maneira que uma metáfora também pode ser literal. Exactamente porque o ponto da visão (do corpo) é «o ápice de uma pirâmide invertida», com uma base infinita, no sentido em que é indeterminada, é por isso que ver é viajar, singrando infinitamente. Pois trata-se de um corpo-ponto que se move já como ponto abstracto no plano intensivo da paisagem que forma um cone por relação com o ponto de origem desse movimento, ponto original que é como um cais indeterminado e abstracto e a partir do qual o corpo se deslocou por inteiro para o traçado da visão.<sup>61</sup> Mas como é que isto acontece? O corpo que se pulveriza numa atmosfera ou numa paisagem é já o corpo das passagens em intensidade, das migrações e dos devires imperceptíveis, é o corpo que voa, o corpo que navega, o corpo que

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Livro do Desassossego*, Vol. I, Fragmento 106, de 15-05-1930, p. 111.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> E aliás são inúmeras as passagens comuns a diferentes heterónimos em que Pessoa se compara com um barco.

desliza ou que se liquefaz. Este corpo não se torna assim apenas infinitamente ilimitado, mas é também infinitamente móvel, veloz, mas veloz nessa peculiar velocidade infinita que é já um planalto, como a imóvel velocidade das nuvens, da neve ou da chuva que caia tranquila.

Transeuntes eternos por nós mesmos, não há paisagem se não o que somos. Nada possuímos, porque nem a nós possuímos. Nada temos porque nada somos. Que mãos estenderei eu para que universo? O universo não é meu: sou eu.<sup>62</sup>

Como é que o corpo inicia um devir-paisagem? Como é que o corpo passa a ser, não «casa», mas «cais» desta nova viagem intensiva? Trata-se de um processo realmente enigmático (e para o qual talvez nunca consigamos uma razoável inteligibilidade), mas que tentaremos pensar com recurso ao conceito de «corpo aberto», nos últimos capítulos desta tese – esta «grande posse mental» que vai «desde o poço das emoções profundas até às altas estrelas que se reflectem nele», e que assim, «em certo modo, ali estão.»<sup>63</sup>

A Noite e o Caos são parte de mim. Dato do silêncio das estrelas. Sou o efeito de uma causa do tempo do Universo [e que o excede, talvez]. Para me encontrar tenho de me procurar nas flores, e nas aves, nos campos e nas cidades, nos actos, nas palavras e pensamentos dos homens, na luz do sol e nos escombros esquecidos de mundos que já pereceram.

Quanto mais cresço, menos sou eu. Quanto mais me encontro, mais me perco. Quanto mais me sinto mais vejo que sou flor e ave e estrela e Universo. Quanto mais me defino, menos limites tenho.<sup>64</sup>

Bernardo Soares comenta precisamente o poema VII de Caeiro, dizendo com visível comoção que frases como estas o «limpam de toda a metafísica que espontaneamente acrescenta à vida» e o fazem olhar para «o grande céu e os muitos astros» e ser «livre com um esplendor alado cuja vibração» lhe «estremece o corpo todo».<sup>65</sup>

Depois de as ler, chego à minha janela sobre a rua estreita, olho o grande céu e os muitos astros, e sou livre com um esplendor alado cuja vibração me estremece o corpo todo.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> *Idem*, Vol. II, Fragmento 390, p. 138.

<sup>63</sup> *Idem*, Vol. I, Fragmento 140, p. 152.

<sup>64</sup> PESSOA, Fernando, *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*, Teresa Rita Lopes (Lisboa: Estampa, 1990), p. 325.

<sup>65</sup> *Livro do Desassossego*, Vol. I, Fragmento 140, p. 152.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

Mas ser livre com um «esplendor alado cuja vibração» já «estremece o corpo todo», esse corpo que agora vibra como se fosse a própria luz, o que nos diz, isto, senão precisamente que o corpo já se expandiu no céu que era a base da pirâmide invertida dessa visão singular e que esse corpo é neste momento e realmente o pó das estrelas, pulverizando-se nas partículas infinitas do novo plano que agora habita? Porque esta viagem que vai «desde o poço das emoções profundas até às altas estrelas que se reflectem nele»,<sup>67</sup> e que temos vindo a descrever com recurso a conceitos como atmosferização do corpo, corpo-ponto, sombra branca, rede diáfana e devir, este ser capaz de olhar «a vasta metafísica objectiva dos céus todos»,<sup>68</sup> que é o que faz de Caeiro, nas palavras de Pessoa (Crosse), um revolucionário e um «místico da objectividade»,<sup>69</sup> toda esta experiência viva não está longe de outras experiências da mesma ordem, como por exemplo as experiências mágicas ou místicas (ou tóxicas), e leva-nos a um limite do que conseguimos afirmar ou dizer, com um mínimo de objectividade.

Falamos de uma alegria e de uma leveza que se aproxima da dos estados de graça, como de certas experiências estéticas, mas, para descrevê-las, sentimos que precisamos já de uma literatura. Soares toca precisamente neste limite, nesta franja, quando, no fragmento 128, realiza a descrição da praia para a qual se desce por uma «escada tosca», acompanhando a falésia que a bordeja, e pela qual lhe acontece de súbito sair «da própria existência, encontrando-se».<sup>70</sup> Neste processo, Soares começa por nos falar de um tempo paradoxal, como aquele que referimos a propósito das pequenas-percepções de Leibniz, um tempo sem tempo, em que se «regressa a um tempo que está mais próximo que o seu presente da origem do começo das coisas» e se sente, «em certo modo, uma infância e uma libertação.»<sup>71</sup> Depois, descreve que sente que chegou aí por uma espécie de «processo mágico», como se os modos e feições da sua vida quotidiana tivessem ficado «emboscados na ronda» dos degraus da escada, *apagando-se* de tal forma que o colocaram naquele «estado de distância íntima em que se tornava difícil» lembrar-se «de ontem», ou conhecer como seu o ser que em si «está vivo todos os dias».<sup>72</sup>

---

<sup>67</sup> *Idem*, Vol. I, Fragmento 140, p. 152.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> «Caeiro e a reacção pagã» in *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*, p. 192.

<sup>70</sup> *Livro do Desassossego*, vol. I, Fragmento 128, pp. 136-138.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

Pois foi como se ao descer a escada se tivesse descascado de si próprio, da ficção do seu eu, dos seus «hábitos regularmente irregulares», das suas «emoções de constantemente», das suas «adaptações à constituição social do mundo»... como se tudo isso fossem agora «pormenores de um romance qualquer» – para chegar antes a essas «coisas informes e suaves, maravilhas da impressão profunda», libertas de tudo, «sem imagens, sem emoções, limpas como o céu e as águas», e, numa descrição particularmente assombrosa, chegar então a esse «corpo de saudade com alma de espuma», que já dorme sem sono, esse sono acordado, de uma inenarrável suavidade, e que Soares descreve como o «sono de infância da contemplação»:<sup>73</sup>

A praia pequena, formando uma baía pequeníssima, excluída do mundo por dois promontórios em miniatura era, naquelas férias de três dias, o meu retiro de mim mesmo. Descia-se para a praia por uma escada tosca, que começava, em cima, em escada de madeira, e a meio se tornava em recorte de degraus na rocha, com corrimão de ferro ferrugento. E, sempre que eu descia a escada velha, e sobretudo da pedra aos pés para baixo, saía da minha própria existência, encontrando-me.

Dizem os ocultistas, ou alguns deles, que há momentos supremos da alma em que ela recorda, com a emoção ou com parte da memória, um momento, ou um aspecto, ou uma sombra de uma encarnação anterior. E então, como regressa a um tempo em que está mais próximo que o seu presente da origem e do começo das coisas, sente, em certo modo, uma infância e uma libertação.

Dir-se-ia que, descendo aquela escada pouco usada agora, e entrando lentamente na praia pequena sempre deserta, eu empregava um *processo mágico* para me encontrar mais próximo da mónada possível que sou. Certos modos e feições da minha vida quotidiana – representados no meu ser constante por desejos, repugnâncias, preocupações – sumiam-se de mim como emboscados na ronda, apagavam-se nas sombras até se não perceber o que eram, e eu atingia um estado de distância íntima em que se me tornava difícil lembrar-me de ontem, ou conhecer como meu o ser que em mim está vivo todos os dias. As minhas emoções de constantemente, os meus hábitos regularmente irregulares, as minhas falas com outros, as minhas adaptações à constituição social do mundo – tudo isto me parecia coisas lidas algures, páginas inertes de uma biografia impressa, pormenores de um romance qualquer, naqueles capítulos intervalares que lemos pensando em outra coisa, e o fio da narrativa se esbambeia até cobriar pelo chão.

Então, na praia rumorosa só das ondas próprias, ou do vento que passava alto, como um grande avião inexistente, entregava-me a uma nova espécie de sonhos – coisas informes e suaves, maravilhas da impressão profunda, sem imagens, sem emoções, limpas como o céu e as águas, e soando, como as volutas desrendando-se do mar alçante do fundo de uma grande verdade; tremulamente de um azul oblíquo ao longe, esverdeando na chegada com transparências de outros tons verde-sujos, e, depois de quebrar, chiando, os mil braços desfeitos, e os desalongar em areia amorenada e espuma desabada, congregando em si todas as ressacas, os regressos à liberdade da origem, as saudades divinas, as memórias, como esta que informemente me não doía, de um estado anterior, ou feliz por bom ou por outro, um corpo de saudade com alma de espuma, o repouso, a morte, o tudo ou nada que cerca como um grande mar a ilha de naufragos que é a vida.

---

<sup>73</sup> *Ibidem.*

E eu dormia sem sono, desviado já do que via a sentir, crepúsculo de mim mesmo, som de água entre árvores, calma dos grandes rios, frescura das tardes tristes, lento arfar do peito branco do sono de infância da contemplação.<sup>74</sup>

Fizemos uma grande citação deste Fragmento, mas sentimos que não podíamos cortar-lhe nada. Ele revela-nos, de uma forma mais livre, mais espontânea e quase completamente abandonada, o processo de tripla abstracção que é a proposta radical de Caeiro, assim como os seus efeitos na percepção, no ânimo e no corpo. O corpo reverteu-se, pulverizado para o exterior. Nesta reversibilidade, justifica-se que a paz indecifrável do luar caia agora sobre si, «*por dentro*, como sobre a cidade, *por fora*». <sup>75</sup> Mas trata-se de uma reversibilidade que implica uma «coalescência», como veremos nos últimos capítulos, entre corpo e pensamento. O rebanho de Caeiro são os seus pensamentos, mas agora os seus pensamentos, por uma abstracção radical de conceitos, desprogramações da sensibilidade e por uma abstracção de limite do próprio movimento entre as faculdades do ânimo, que iria produzir o juízo estético (quer dizer: «a beleza da flor»), <sup>76</sup> agora os seus «pensamentos são todos sensações». <sup>77</sup> Por isso Caeiro pode dizer com rigor e exacta verdade que pensa «com os olhos e os ouvidos / e com as mãos e os pés / e com o nariz e a boca.» <sup>78</sup> Caeiro pode assim afirmar que «comer um fruto é saber-lhe o sentido» <sup>79</sup> (pois, que outro sentido há que não seja sentir?) e por isso aspirar a «trincar a terra toda / e sentir-lhe o paladar», para ser «mais feliz um momento...», <sup>80</sup> afirmando então que se quiserem que tenha um misticismo, que está bem, que o tem, que é «místico, mas só com o corpo.» <sup>81</sup>

Não me importo com as rimas. Raras vezes  
Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.  
Penso e escrevo como as flores têm cor  
Mas com menos perfeição no modo de exprimir-me  
Porque me falta a simplicidade divina  
De ser todo só o meu exterior.

Olho e comovo-me,  
Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado,  
E a minha poesia é natural como levantar-se o vento... <sup>82</sup>

---

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Idem*, Fragmento 140, pp. 152-153.

<sup>76</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema XXVI.

<sup>77</sup> *Idem*, Poema IX.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Idem*, Poema XXI.

<sup>81</sup> *Idem*, Poema XXX.

<sup>82</sup> *Idem*, Poema XIV.

Comover-se, mover-se como a água que se move com o chão inclinado, e assim correr e deslizar com a inclinação do chão, ser poeira que vibra em partículas de luz estelar ou em volutas de espuma que desaba na areia da praia, comover-se é aqui entrar nessa assimptotonia de forças e nessa reversibilidade para o exterior cuja condição principal é já uma determinada forma de inconsciência, a par com a pulverização atmosférica de que imagens como o vento que se levanta falam. Tal como «dormir sem sono», abandonar-se «a uma nova espécie de sonhos», «coisas informes e suaves, maravilhas da impressão profunda, sem imagens, sem emoções, limpas como o céu e as águas», para ser «crepúsculo de si mesmo», «som de água», «calma dos grandes rios», nesse «sono de infância da contemplação»,<sup>83</sup> assim, ser exterior também é uma arte de esquecer, de se translucidar e de se pulverizar:

As coisas nítidas confortam, e as coisas ao sol confortam. Ver passar a vida sob um dia azul compensa-me de muito. Esqueço indefinidamente, esqueço mais do que podia lembrar. O meu coração translúcido e aéreo penetra-se da suficiência das coisas, e olhar basta-me carinhosamente. Nunca eu fui outra coisa que uma visão incorpórea, despida de toda a alma salvo um vago ar que passou e que via.<sup>84</sup>

E não é por acaso que este coração não é só aéreo, feito de ar e volátil como uma atmosfera, mas também *translúcido*. Nas Suites Francesas de Bach, entre os conjuntos de danças antigas, *Air* (Ar) é a dança espiritual, a dança lenta das contensões infinitas, feita de imobilidades suspensas e de velocidades imponderáveis, como nas danças lentas orientais em que o corpo se move tão devagar e contidamente que é como se planasse, com os pés como que deslizando magneticamente a dois centímetros do chão. Porque, antes da transparência, antes da translucidez, antes da reversibilidade do corpo para o exterior, antes do devir-paisagem, antes disso tivemos uma pulverização, um corpo-ponto, um devir-atmosfera, como «um vago ar que passou e que via».<sup>85</sup> Pois, se temos, como linha de movimento na produção desta transparência peculiar, o fio de uma abstracção tripla e radical, com a sucessiva abstracção de conceitos em abismo, ao ponto de abstrair o próprio juízo estético, e com a abstracção das sensações programadas, que por sua vez desencadeou uma pura rarefacção em todo o pensamento e, com ela, a intensificação da percepção e a consequente produção de um corpo atmosférico (que viremos a explorar com o conceito de «corpo aberto»), temos também, por outro lado, o emergir de uma *inconsciência*, ou melhor, de um

---

<sup>83</sup> *Livro do Desassossego*, Vol. I, Fragmento 128, pp. 136-138.

<sup>84</sup> *Idem*, Vol. II, Fragmento 342, p. 81.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

*inconsciente do corpo* (esse «dormir sem sono», que Soares tão bem descreve, e esse «esquecer indefinidamente», esquecer mais do que se pode lembrar), em ligação íntima com uma reversibilidade do corpo para o exterior, devir-atmosfera e devir-paisagem que irá culminar num devir-criança e que apelará então para a consumação de uma encarnação (ou corporização), ou seja, para se ser um corpo sem ser uma consciência, ou para ser uma não-consciência.

Não é fácil falar desta não-consciência ou deste inconsciente do corpo que encontra aqui um dos elementos fundamentais na imagem da criança, na medida em que esta também é um «corpo aberto», sem ter ainda uma consciência sob o programa de uma educação que enforme (ou encaixote) o pensamento ou a sensibilidade. Soares descreve esta não-consciência de um modo extraordinário no grande fragmento que citámos, quando fala desse peculiar abandono do pensamento no corpo, que depois se resume a «dormir sem sono».<sup>86</sup> Não há comoção (deixar-se ir «como a água corre quando o chão é inclinado»),<sup>87</sup> e muito menos viagem, sem esta forma peculiar de inconsciência, pois o corpo não se expande nem se liberta sem esta espécie de abandono de si mesmo, sem este *deixar-se ir* semi-inconsciente. Neste sentido, retomemos os elementos fundamentais do Fragmento 128 de Soares, muito resumidamente. Em primeiro lugar, fala-se de um encontro consigo próprio que se faz desencontrando-se de si próprio, saindo de si próprio, numa saída do tempo, num sem-tempo, num estar fora do tempo que é um tempo paradoxal, e, depois, descreve-se com minúcia essa espécie de «processo mágico» que acarreta um esquecer-se de si e de tudo o que possa ser «pormenor de romance», para só ficarem as «maravilhas da impressão profunda» ou a renda infinita e inenarrável do diáfano da cor e das pequenas percepções em que finalmente se olha sem pensar, como quem «dorme sem sono», nesse «sono de infância da contemplação». Percebemos de repente exactamente o que Caeiro diz, logo no primeiro poema, quando fala do seu rebanho que são as suas ideias, ou das suas ideias que são o seu rebanho, afirmando que olha para elas «sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz / e quer fingir que compreende», pois é precisamente deste tipo de *incompreensão* que se fala, a incompreensão do abandono de si mesmo em sensações de «coisas informes e suaves»,<sup>88</sup> puras impressões ou impactos do mundo no corpo que, não só não têm nome, nem conceito, nem

---

<sup>86</sup> *Idem*, Vol. I, Fragmento 128, pp. 136-138.

<sup>87</sup> *O Guardador de Rebanhos*, Poema XIV.

<sup>88</sup> *Livro do Desassossego*, Vol. I, Fragmento 128, pp. 136-138.



qualquer espécie de forma discursiva normal, como já não têm sequer «emoção», nem «imagem» - abandono em que já se é «crepúsculo de si»,<sup>89</sup> uma incompreensão paradoxal que já só pode ser descrita como «dormir sem sono», alheamento ou estado de leveza que equivale a «planar», quando o pensamento pára por abstracção e o olhar se funde então na paisagem, como vibração (ou já música) de cores, essa incompreensão de ser já capaz de ver sem pensar, como alguém que é místico só com o corpo, ou seja, alguém que vê e que sente intensamente, captando paradoxalmente, das coisas, como que uma «dança invisível», ou um «diagrama» de tensões e de forças virtuais, e sem que compreenda (quase) nada.<sup>90</sup>

Desta mesma absorção uma outra imagem nos fala, que transpira toda do mesmo ambiente do livro *O Guardador de Rebanhos*. Trata-se da *Pastoral de Pedro*, onde surge a imagem da boeirinha leve.<sup>91</sup> Na descrição dessa imagem de sonho, o mais extraordinário é que se trata de um quadro («Foi num quadro, sim, que te vi.»), mas um quadro de onde a boeirinha leve como que sai andando para atravessar o espaço em que Bernardo Soares a vê, deixando-o para trás de si, eternamente a vê-la, no tempo que estacou. Poderia talvez ter sido realmente um quadro de Millet, ou de Courbet (mas mais de Millet), só que ainda não o encontrámos, a esse quadro, apesar de o termos procurado intensamente. Soares também não consegue precisar nem onde o viu nem quando, nem sabe se estas coisas realmente se passaram e aconteceram, só sabe, com todo o «sentimento da sua inteligência», que «esse foi o momento mais calmo da sua vida».<sup>92</sup> A própria cadência rítmica da prosa com que Soares descreve o andamento da boeirinha é tal que podemos vê-la a andar, com a sua leveza inconsciente e peculiar que não tem nada de vertical, mas que a faz deslizar como um rasto, como se houvesse nela essa espécie de majestade hierática (acentuada pela súbita passagem para o uso raro da

---

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Referimo-nos aqui de uma forma extremamente breve à complexa noção de «diagrama» que José Gil propõe no livro *O Humor e a Lógica dos Objectos de Duchamp*, escrito com Ana Godinho. Segundo as palavras de José Gil, o diagrama como forma de «um espaço em movimento» parece apontar para qualquer coisa ainda mais abstracta do que *um espaço em movimento*, quer dizer: talvez para *uma matriz das formas das forças em movimento num determinado espaço*. José Gil propõe que o diagrama das obras de Duchamp é uma «espiral» e, a este propósito, diz-nos que o digrama se assemelha «na sua função, ao “esquema” de Kant. Não visa fornecer uma imagem ao conceito, mas dar consistência e imbricar o movimento do desenho no movimento da linguagem. É a forma (não representada) do movimento do desenho inteiro que suporta a forma dos elementos representados em movimento. Assim, quando caracterizamos esse diagrama como uma espiral, podemos *imaginar um funil ou um espaço em movimento formando uma espiral*.» (p. 28, sublinhados meus).

<sup>91</sup> *Livro do Desassossego*, Vol. II, Fragmento 286, pp. 10-11.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

segunda pessoa do plural), igual à de certas danças medievais, em que o corpo espartilhado e inflexível, como um bloco, ainda assim, como que flutua:

Vinhas, boeirinha leve, ao lado de um boi manso e enorme, calmos pelo risco largo da estrada. Desde longe – parece-me – eu vos vi, e viestes até mim e passastes. Pareceste não reparar na minha presença. Ias lenta e guardadora descuidada do boi grande. O teu olhar esquecera-se de lembrar e tinha uma grande clareira de vida de alma; abandonara-te a consciência de ti própria. Nesse momento nada mais eras que um (...)

Vendo-te recordei que as cidades mudam mas os campos são eternos. Chamam bíblicas às pedras e aos montes, porque são os mesmos, do mesmo modo que os dos tempos bíblicos deviam ter sido.

É no recorte passageiro da tua figura anónima que eu ponho toda a evocação dos campos, e a calma toda que eu nunca tive chega-me à alma quando penso em ti. O teu andar tinha um baloiçar leve, um ondular incerto, em cada gesto teu, poisava uma ave; tinhas trepadeiras invisíveis enroscadas no (...) do teu busto. O teu silêncio – era o cair da tarde, e balia um cansaço de rebanhos, chocalhando, pelas encostas pálidas da hora – o teu silêncio era o canto do último pegureiro que, por esquecido de uma écloga nunca escrita de Virgílio, ficou eternamente não cantado, e eterna nos campos, silhueta. Era possível que estivesses sorrindo; para ti apenas, para a tua alma, vendo-te a ti na tua ideia, a sorrir. Mas os teus lábios eram calmos como o recorte dos montes; e o gesto, que deslembro, de tuas mãos rústicas engrinaldado com flores dos campos.

Há uma similitude inescapável entre a leveza inconsciente e campestre da boeirinha guardadora do boi manso e enorme e a própria imagem do Guardador de Rebanhos, em Caeiro. O seu olhar que se «esquece de lembrar» e mostra «uma grande clareira de vida de alma», esse andar estando abandonada pela consciência, absorvida em si mesma,<sup>93</sup> não pode deixar de nos remeter para o projecto radical de Caeiro, para esse «desembrulhar-se» e devir um puro corpo intensivo, no seu caso, de criança, por uma operação (violenta) de tripla abstracção no pensamento. É ao ver a boeirinha leve que Soares se apercebe da eternidade dos campos, esses campos que também são a paisagem privilegiada d'*O Guardador de Rebanhos*, e então afirma que o tempo «estaca», sob um afecto que já só pode ser de amor.

Foi num quadro, sim, que te vi. Mas donde me vem esta ideia de que te vi aproximares-te e passares por mim e eu seguir, não me voltando para trás por te estar vendo sempre ainda? Estaca o Tempo para te deixar passar, e eu amo-te quando te quero colocar na vida – ou na semelhança da vida.<sup>94</sup>

O tempo *estacado*, esse tempo paradoxal que é o do cruzamento em movimento com uma figura de quadro (a figura que sai, enquanto Soares entra, sem se voltar para trás por estar sempre a ver ainda a imagem fixa que já se moveu), o tempo impensável,

---

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> *Ibidem.*

sem diferença entre passado e presente, como um tempo total, insensível, que é o deste movimento involuntário e não-consciente, em que o quadro atravessa Soares, e Soares continua no quadro, para que aponta, afinal, senão para essa peculiar e difícil relação de forças de que temos falado e que é própria desta reversibilidade do corpo para o exterior? Afinal, o que é que *puxou* a boeirinha para fora do quadro? O que é que *atraiu* Soares para dentro dele? Parece uma relação magnética, e a sua inteligibilidade é particularmente difícil. Mas é precisamente isto. Esta absorção, esta abstracção, esta atracção irresistível e esta não-consciência. Esta exterioridade peculiar que existe com frequência nas crianças, nos bailarinos, por vezes nas raparigas e nos rapazes, em certas pessoas e também nos animais e nas paisagens, em suma, em certas manifestações de vida, e que tem um efeito terrível e magnético, em quem atraem. E também é verdade que há uma consciência que a corrói, a esta encarnação, como se a arruinasse. A inconsciência de Caeiro não é, deste modo, uma inconsciência de primeira mão, como seria a da boeirinha leve, ou a de uma criança, mas podemos equipará-la, por causa das duas operações que passam pelo processo de tripla abstracção e pela fixação obstinada na sensação nua do concreto, podemos equipará-la ao que Soares chama «inconsciência superior», no Fragmento 402:

Todo o mundo, toda a vida, é um vasto sistema de inconsciências operando através de consciências individuais. Assim como com dois gases, passando por eles uma corrente eléctrica, se faz um líquido, assim com duas consciências – a do nosso ser concreto e a do nosso ser abstracto – se faz, passando por elas a vida e o mundo, uma inconsciência superior.<sup>95</sup>

Segundo Soares, explicitamente, seria então um facto verdadeiro o que Caeiro faz implicitamente, ou seja, que pelo cruzamento entre uma consciência do abstracto (tal como a consciência do pensamento duplamente abstraído que temos vindo a descrever) e uma consciência do concreto (como a da sensação-nua e também já abstraída da sua programação) se produziria, «passando por [estas duas consciências] a vida e o mundo, uma inconsciência superior»<sup>96</sup> e, portanto, uma exterioridade, como a da pintura móvel e irresistivelmente *atraente* da boeirinha que se move para fora do quadro e *puxa* Soares para dentro, ou como a de uma criança, cuja força de atracção é ainda mais rarefeita e acumulada, à semelhança de um esplendor. Sublinhámos a expressão «passando por estas duas consciências», no trecho que se refere a *passar* por

---

<sup>95</sup> *Idem*, Vol. II, Fragmento 402, p. 148.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

estas consciências o mundo e a vida, porque o tipo de descrição implicada no uso deste verbo pressupõe já (necessariamente) essa outra natureza atmosférica e dissipada do corpo, tal como temos vindo a descrevê-la – quer dizer: implica um devir, ou uma passagem. Por outro lado, sublinhámos o termo «atraente», porque queremos assinalar que, de facto, não estamos a falar de outra coisa que não sejam forças, ainda que estas sejam, quanto à sua compreensão e porque envolvem, ao mesmo tempo, um conjunto complexo de operações de abstracção, ao nível do pensamento, forças com uma inteligibilidade difícil.

Álvaro de Campos, nos *Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica*,<sup>97</sup> refere-se a esta ideia de *força* tomando a palavra no seu «sentido abstracto ou científico», o que o leva a definir o artista verdadeiro como «um foco dinamogéneo», e também a falar, por exemplo, da sensibilidade de Victor Hugo como uma admirável «sensibilidade emissora» (ainda que estrangulada e desvirtuada pelo «lixo estético do “classicismo” francês»).<sup>98</sup> Como é evidente, e porque se trata, como já referimos, de uma inteligibilidade que é difícil de produzir, não chegamos exactamente a perceber, neste artigo, o que seja o «sentido abstracto e científico» da palavra *força*, mas aproximamo-nos da sua realidade, especialmente quando Campos equipara as noções de *força* e de *energia*, referindo-se a fenómenos (ou melhor, meta-fenómenos) como os da vida orgânica, isto é, meta-fenómenos de automatismos, meta-fenómenos de sensibilidade, de intensidade e de domínio (não só como acontece, por exemplo, em certas formas artísticas, mas também na religião e na política), ou seja, domínio por captação, ou por subjugação.

A arte, para mim, é, *como toda a actividade*, um indício de *força*, ou de *energia*; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da *força* que se manifestam na arte são as formas da *força* que se manifestam na vida. Ora a *força* vital é dupla, de integração e desintegração – anabolismo e catabolismo, como dizem os fisiologistas. Sem a coexistência e equilíbrio destas duas *forças* não há vida, pois a pura desintegração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte. Como estas *forças* essencialmente se opõem e se equilibram para haver, e enquanto há, vida, a vida é uma acção acompanhada automática e intrinsecamente da reacção correspondente. E é no automatismo da reacção que reside o fenómeno específico da vida.<sup>99</sup>

Neste sentido, Campos propõe uma estética não-aristotélica (baseada, não na ideia de beleza, mas na ideia de *força*), como quem propõe uma «geometria não

---

<sup>97</sup> PESSOA, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*, p. 252.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

euclidiana», isto é, um «diferente sistema de interpretação» (nós diríamos antes, de *inteligibilidade*) para uma mesma realidade objectiva.<sup>100</sup> Portanto, o que Campos propõe é uma revolução, ao nível da estética. O ponto de partida de Campos é um duplo postulado de natureza indiscutível. Por um lado, toda a actividade (cósmica, humana, natural, o que seja) é um indício de força ou de energia e, portanto, também a arte é um indício de força ou de energia. Por outro lado, como a arte é «um produto da vida, as formas da força que nela se manifestam são as mesmas formas da força que se manifestam na vida.»<sup>101</sup>

Isto leva-nos a ideias tais como «valor de uma vida», «vitalidade de um organismo», «intensidade da sua força de reacção» e, logo a seguir, a uma equiparação entre intensidade, grau de vida e vitalidade.<sup>102</sup> Para Campos, como a arte é feita «por se sentir e para se sentir», a sensibilidade é então «a vida da arte», mas as implicações desta pequena afirmação de Campos não são geridas por si próprio, e levam-nos realmente muito longe.<sup>103</sup> Para já, no entanto, observemos como Campos chega à sua ideia fundamental do que seja uma arte não-aristotélica, segundo a sua própria teoria. Campos avança pela exposição de uma série de evidências em forma dicotómica, para chegar à constatação do facto inescapável de que a arte não-aristotélica é um «domínio» (dos outros) «por captação ou subjugação». Pois a arte não-aristotélica, segundo Campos, subjuga porque se baseia na ideia de força, e domina porque se baseia na sensibilidade. Campos faz ainda uma outra afirmação extraordinária, referindo a dimensão inconsciente e insensível que tem a arte de uma tal natureza:

(...) baseia-se na unidade espontânea e orgânica, *natural, que pode ser sentida ou não sentida*, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver.<sup>104</sup>

Para Campos, o verdadeiro artista é assim um «foco dinamogéneo», um «foco emissor abstracto sensível», uma «sensibilidade emissora», porque só a sensibilidade abstracta emissora realmente cria, enquanto produtora de forças que nem ela mesma por vezes *sente*, quanto mais domina.

(...) o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim, tornando a sua sensibilidade *abstracta* como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), *emissora* como a vontade (sem que seja

---

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> *Ibidem.*

<sup>102</sup> *Ibidem.*

<sup>103</sup> *Ibidem.*

<sup>104</sup> *Ibidem* (sublinhados meus).

por isso vontade), se tornar *um foco emissor abstracto sensível* que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicável, como o atleta mais forte domina o mais fraco, como o ditador espontâneo subjuga o povo todo (porque é ele todo sintetizado e por isso mais forte que ele todo somado), como o fundador de religiões converte dogmática e absurdamente as almas alheias na substância de uma doutrina que, no fundo, não é senão ele próprio.<sup>105</sup>

Naturalmente, torna-se mais inteligível falar de forças e de intensidades quando se fala de dança ou de música, e, em particular, de música. Aliás, desde que se iniciaram, na cultura ocidental, os processos de notação e fixação musical, nomeadamente em partituras, começaram, depois de alguns séculos de aperfeiçoamento na precisão que essas instruções assumiam para os intérpretes, a desenvolver-se sistemas de fixação de dinâmicas cada vez mais exactos, mais ricos e mais subtis. Indicações precisas apontam para intensidade do volume do som e para a sua modulação, por meio de crescendos e diminuendos, acentos e ataques. Outras indicações marcam o andamento e carácter de determinada peça. Linhas agrupam notas em frases. Pausas marcam respirações, e outras indicações, como as de legato, ou de staccato, ou de non-legato, assinalam a própria natureza do ataque com que o intérprete deve produzir os sons. Satie brincou de diversas maneiras com esta precisão quase obsessiva com que alguns compositores quiseram assegurar a reprodução o mais fiel possível das suas criações, ao ponto de indicarem andamentos com referências metronómicas (como se a situação absurda de alguém colocar um metrónomo a bater antes de executar uma peça em concerto pudesse ser real...). Por exemplo, na terceira Gnossienne, de Satie, que é toda perpassada de uma ironia melancólica peculiar, as indicações que surgem, frase a frase, ou de duas em duas frases, são particularmente divertidas e mordazes, sem faltar à verdade do espírito que comentam, é certo, mas já de um modo tão distante das indicações técnicas habituais que surgem em partituras, que o que se pode dizer delas é que são já literárias, e não apenas musicais:

Conseillez-vous soigneusement (Counsel yourself cautiously)  
Munissez-vous de clairvoyance (Be clairvoyant)  
Seul, pendant un instant (Alone, for a second)  
De manière à obtenir un creux (So as to be a hole)  
Très perdu (Very lost)  
Portez cela plus loin (Carry this further)  
Ouvrez la tête (Think right)  
Enfouissez le son (Muffle the sound)

---

<sup>105</sup> *Ibidem.*

Porque, se é certo que uma indicação de staccato, bem executada, nem que seja numa nota rápida picada entre dez igualmente rápidas, embora ligadas, se ouve objectiva e nitidamente, de que modo é que executar uma frase «pensando correctamente» se ouve? Por outro lado, e neste mesmo sentido, o facto é que se interpretam músicas sem qualquer indicação de dinâmica, como as do período barroco, por exemplo, as de Bach. Estas partituras não trazem indicações de andamento, articulação, frases, ataque, ou intensidade, e, embora haja situações em que as possibilidades de interpretação se bifurcam e multiplicam, naturalmente, e mesmo sendo impossível produzir duas interpretações absolutamente iguais da mesma peça, a verdade é que, na maioria dos casos, a própria peça *impõe* um certo andamento e um certo carácter, um certo tipo de ataques e de escolhas na abordagem das frases. Porque o que é fundamental, na verdade, é *experimentar* tocando, ou seja, realizando com o corpo, as séries de notas, no sentido de fazer emergir os seus focos de intensidade, a sua plasticidade própria. Nem sequer é preciso *ligaduras de frase*, para que as frases sobressaíam, com o seu relevo intensivo. Uma frase começa em certo ponto, atinge um pico noutro e termina noutro, são coisas transparentes. Frases de sons, não de palavras, mas também respiram, também vivem de uma pontuação própria. Aliás, também sabemos que é perfeitamente possível falar uma imitação de língua estrangeira toda com sons improvisados (ou seja, com sons, em vez de palavras, tal como as crianças por vezes fazem a brincar) e mesmo assim deixar evidente *a forma* de todas as frases.

O que faz um escritor, quando domina o seu leitor, quando o obriga a ler, senão subjugá-lo com a força condutora do ritmo das suas frases, com uma absorção no tom que elas impõem e que o autor faz imperar? Cada emoção, cada afecto, cada estado de espírito tem a sua prosódia, as suas linhas de velocidades intensivas, o seu timbre, a sua articulação, o seu volume de som peculiar. Há uma prosódia para a raiva contida, outra para a maledicência, outra para a fúria, outra para o humor negro, outra para a vingança inflamada e outra para o amor. Há uma prosódia para a verdade e outra para a mentira. E estamos a falar de dinâmicas, movimentos, intensidades, velocidades, impactos, em suma, forças. Porque é que uma segunda menor *puxa* para uma terceira maior? Porque é que um acorde de dominante *é atraído* pela tónica? De igual modo, a poesia e a literatura têm as suas soluções e irresoluções próprias. Mozart já falava deste «amor entre as notas», deste magnetismo que arrasta consigo um movimento independente, automático. Satie com a sua ironia suave denúncia a grosseria de todas as indicações de dinâmica, face à realidade que descrevem, ou que pretendem descrever. É sempre

pouco dizer que uma frase deve ser executada em piano, pianíssimo, ou meio piano. De *que textura* é esse piano? É escuro e opaco? É transparente? É translúcido? É aveludado? Um timbre mais rico em harmónicos pode encher uma frase de dourado, enquanto outro a enche de sombras verdes... E também é verdade que nenhum intérprete *obedece* a uma instrução de dinâmica que não esteja em sintonia com a verdade de uma outra natureza, que não seja propiciada por um outro corpo de forças, que é o da própria música, e que age como uma autoridade. Uma certa leveza nos dedos e nos braços, acompanhada de uma tensão específica no corpo, enche um som todo de algodão, de uma suavidade como que de nuvens... Pois realmente o que é que se diz, quando se diz, de determinada voz, que afinal ela é *cristalina*? Falamos de forças, de contracções, de distensões, de saturações, de rarefacções. Como um famoso professor russo dizia, certas frases musicais, pela sua contenção infinita, têm de ser levadas como alguém que transporta uma taça de ouro líquido nas mãos, sem poder entornar uma gota, pela linha aguda de uma escarpa, ou pelo fio de arame de um equilibrista.<sup>106</sup> Cada tonalidade musical, como o nome indica, tem a sua cor própria, e as vogais também têm cores que as consoantes texturizam. Os poemas não são apenas feitos das cores das imagens que evocam, como são feitos das cores das suas vogais e da fluidez da textura das suas consoantes, com elas misturadas. Cada som, mesmo silencioso, é um sopro que a boca, a língua e os lábios em tempos percutiram, na respiração. E o andamento, a velocidade da pulsação, é, literalmente, como o nome também mostra, um movimento do corpo – o corpo que anda. No som, quem se contrai é o corpo, quem satura é o corpo, quem fala é a *voz*. E a voz tem timbres que são como cores, tem realmente uma multidão de tons, tem distensões, tensões, contracções, pesos, velocidades e levezas que são as que vive o corpo que fala. A diferença entre um tempo vertical, pesado, grave, e um tempo horizontal, planado, voado, aéreo, a diferença entre o *estriado* e o *liso*, como lhe chamará Deleuze, é uma certa tensão, contracção e equilíbrio no interior do corpo. O que é que se faz, quando se dança? Faz-se dessa primeira rede de impactos, que era a música – desse corpo de forças imbricadas e complicadas entre si –, um outro corpo de gestos, de contracções e distensões, um outro corpo intensivo que já se move e dança, traçando linhas no plano aéreo, ou seja, um corpo de movimentos e forças já explicadas, exteriorizadas. Ou então, o que é que se faz, quando se toca um instrumento musical, quando se escreve poesia? Dança-se, como se fosse realmente possível voar.

---

<sup>106</sup> Vladimir Viardo, numa das suas Master Classes em Lisboa. A propósito deste tipo de «contenção», cf. por exemplo o Coral de Bach: «Agora chega o Salvador dos Gentios», BWV 659.



Quisemos falar muito brevemente de música e dança, em particular, porque é mais evidente, nestes casos, não só identificar as situações em que falamos de forças, uma vez que o corpo, nestas artes, se encontra directa e imediatamente implicado (pois faz parte integrante da execução), mas também porque a música e a dança são as duas linhas invisíveis que subjazem ao movimento prosódico da fala, e em especial ao da poesia, ou da literatura. Pessoa sabe, aliás como um físico, que não pode haver formas sem agregados de forças, que não pode haver corpos sem forças. Há uma evidência básica que Pessoa não deixa de pressupor, na sua visão do corpo, que é a de que toda a matéria coalesceria num único ponto, se não houvesse uma força básica de repulsão, do mesmo modo que toda a matéria se expandiria infinitamente, se não houvesse uma força básica de atracção. E embora o equilíbrio entre estes dois dados dinâmicos permaneça um enigma, assim como o seu motor, uma conclusão breve de Pessoa (numa nota em inglês, de Crosse) não deixa de apontar para uma coisa que é da mesma ordem que o conceito de *conatus* de Espinosa (essa força de preservação no seu próprio ser, ou pulsão de vida), que referimos neste e no capítulo anterior:

If force be more real than matter, then Form is more than matter. Half a proof of immortality (personal).<sup>107</sup>

É um facto que temos vindo a esclarecer muitas zonas obscuras ou inexplicadas de Caeiro com recurso a passagens isoladas do *Livro do Desassossego*. Fizemo-lo, em grande parte, por intuição, porque há na prosa vagamente confessional e diarística do *Livro do Desassossego* como que uma franja da intimidade de Fernando Pessoa ele-próprio que, sob a pessoa de Bernardo Soares, afirma os lampejos das séries divergentes da heteronímia como que numa dispersão de raios nublados da mesma estrela. Num momento encontramos o vocabulário de Pessoa interseccionista, ou as linhas com que se traça o poema da Hora Absurda. Mais adiante, como temos vindo a sublinhar, encontramos as aspirações últimas de Caeiro, a sua exterioridade solar, a opacidade quente ou abandonada das sensações concretas e de pele. Um pouco mais além, a violência incontida de um Álvaro de Campos, ou a resignação triste e burilada de Reis... E, mais ainda do que em qualquer outro texto, encontramos também aí, e não por acaso, o subtilíssimo fio do álcool que o atravessa, criando a sua atmosfera peculiar, por vezes agudamente dolorosa e decadente, e em certos aspectos ainda hoje totalmente incompreendida, ou mesmo negada.

---

<sup>107</sup> PESSOA, Fernando, *Textos Filosóficos*, p. 187.

Na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, Pessoa mostra coincidir com a nossa intuição de fundo, quando afirma que Bernardo Soares lhe aparece (na escrita) quando está um pouco cansado ou sonolento, de modo que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e inibição. Pessoa classifica a prosa musical de Soares como um «constante devaneio», o que o leva a pensar neste autor como um semi-heterónimo, alguém que não é a sua própria personalidade, mas uma «simples mutilação dela».<sup>108</sup> A ideia de Pessoa relativa ao constante devaneio da prosa de Soares coincide com a nossa percepção de que aí emergem, como bolhas, e por um fenómeno que tem realmente a ver com o que Pessoa descreve (um deixar-se ir, um abandono, uma espécie de inconsciência ou «sonolência»), as linhas divergentes das séries heteronímicas.

Porém, só concedemos credibilidade a Pessoa, quanto à sua ideia por vezes expressa (geralmente em cartas) de que os heterónimos seriam *personalidades*, eventualmente muito diferentes da sua própria, na verdade, só lhe concedemos credibilidade na medida em que podemos sempre abordar a realidade de *uma personalidade* enquanto “produto estético”, neste sentido, intencionalmente cultivado, ou não. Estamos neste caso a falar de *personalidade* no mesmo sentido em que as pessoas se dedicam, por vezes, ao longo de uma vida, a cultivar ou a praticar uma ficção de si mesmas, seja pela perseguição de um certo ideal, seja por se terem instalado numa qualquer imagem social “pré-formatada” ou forma de resignação. No entanto, não acreditamos que Pessoa se leve completamente a sério quando propõe uma teoria para a sua prática heteronímica que confunde sob um mesmo conceito duas realidades objectivas separadas, de que aliás ele próprio tinha uma percepção lúcida, como revela a nossa leitura de Caeiro. Confundir, por um lado, aquilo que podemos classificar como um *eu*, um sujeito (e, eventualmente, uma personalidade), ou seja, uma realidade bem definida e geralmente estática, que se deixa captar por juízos, sejam estéticos ou morais, à semelhança de uma personagem clássica de romance – afinal, essa mesma realidade de que Soares por exemplo se liberta, quando desce a escada em caracol na falésia que o leva à praia (e a que na verdade nem sequer os próprios heterónimos se submetem) –, e, por outro lado, confundir com isso o tal «animal humano» que Caeiro nos propõe, e que não cabe em tudo isso (aliás, em nada disso), não nos parece de Pessoa. «Só uma grande intuição pode ser bússola nos descampados

---

<sup>108</sup> PESSOA, Fernando, *Escritos Íntimos e Páginas Autobiográficas*, p. 199.

da alma», diz Pessoa, a propósito de «um sentido que usa a inteligência», sem se assemelhar a ela, para poder realizar a distinção entre essas «figuras de sonho», que são os heterónimos e ele próprio.<sup>109</sup> Pois, na verdade, aproxima-se mais Pessoa da realidade que descrevemos, por exemplo, numa pequena nota, quando afirma a sua multiplicidade, dizendo:

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço.<sup>110</sup>

Mas não cabe no escopo deste capítulo ou desta tese uma reflexão aprofundada sobre o que acreditamos ser a heteronímia de Pessoa. Neste caso, pretendemos apenas justificar a utilização do *Livro do Desassossego*, para a nossa compreensão de Caeiro, e acreditamos, neste momento, nesta fase da nossa abordagem, ter tornado completamente evidente a razão porque começámos por escolher o poema do Descobridor da Natureza, o poema do Argonauta das sensações verdadeiras, que procura despir-se de tudo o que aprendeu e desencaixotar as suas emoções verdadeiras. É porque se trata de um poema, sim, mas não se trata de um objecto, pois trata-se realmente de um corpo. Ainda para mais, é um corpo que também descreve a sua construção, assim como o seu propósito e a sua ética, pois traz consigo, de um modo excepcional, a expressão de uma teoria que põe em prática. É neste sentido que Caeiro se torna mestre pelo exemplo e que os outros heterónimos realmente passam a ser os discípulos da sua aprendizagem. Ao mesmo tempo, o facto é que Caeiro também nos permitiu exemplificar *ao vivo* tudo aquilo de que falámos no primeiro e segundo capítulos, assim como a necessidade de começarmos a descrever esta peculiar assíntota de forças em que se absorve o corpo quando entra numa actividade estética. Mas precisamos ainda de continuar a investigar este tipo de corpos, de que aqui tivemos apenas uma primeira visão. Este caso serve-nos como caso de estudo, ilustração prévia, convite, proposta e ponto de partida para a exploração de um conjunto de conceitos que atravessam, por um lado, a filosofia de Deleuze e, por outro, a

---

<sup>109</sup> «Umas figuras insiro em contos, ou em subtítulos de livros...» in *Páginas Íntimas de Auto-Interpretação*, p. 103.

<sup>110</sup> «Não sei quem sou, que alma tenho.» Idem, p. 93.

filosofia de José Gil, e que, acreditamos, permitirão pensar, como base ou rampa de lançamento, algo de essencial, singular e universal, nestes corpos-problema, sejam eles quadros, pessoas, músicas, narradores, dançarinos ou poemas.

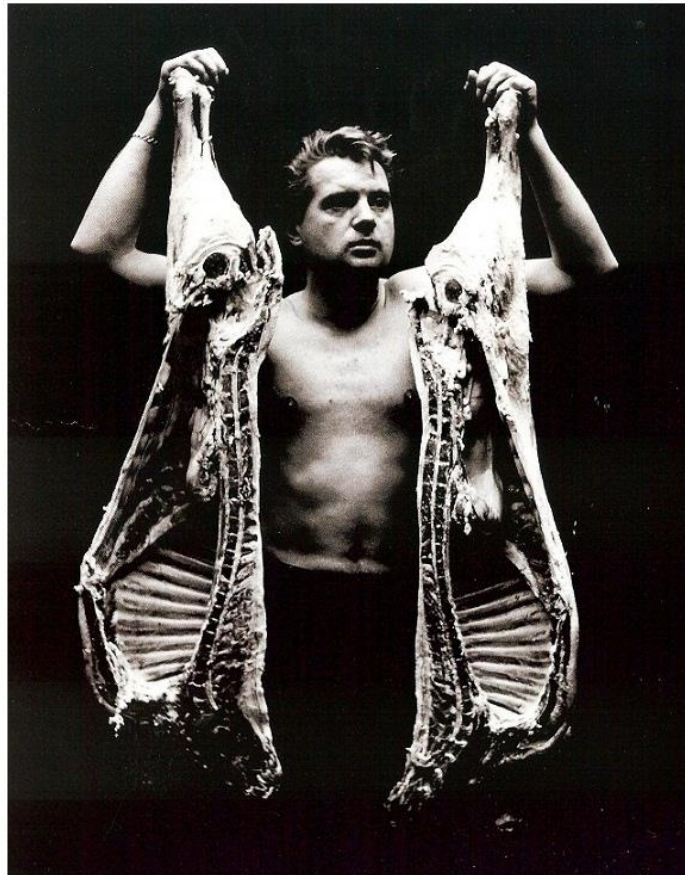


Claude Cahun, *Sem Título*, 1931,  
fotografia a preto e branco em papel,  
238x180 mm, Tate Gallery

## O corpo que está invisível em Kant

A possibilidade [da existência] de corpos organizados não pode ser conhecida *a priori*; assim, o seu conceito só pode fazer parte da física através da *experiência*.

Pois quem poderia imaginar que existiriam, na *natureza*, corpos que, à semelhança de obras de arte, são formados interiormente e exteriormente, e que, ainda para mais, preservam a sua espécie apesar da destruição dos indivíduos, se a experiência não fornecesse em abundância exemplos de tal [realidade]?<sup>1</sup>



Francis Bacon fotografado por John Deakin para a Vogue (1962)

Começámos por observar, na filosofia crítica de Kant, um interesse pela arte que tinha de ser excluído – o interesse empírico – e um interesse que devia ser admitido – o interesse intelectual pela beleza. Partindo desta observação, tentámos avaliar o problema da necessidade da arte, não só como se apresenta colocado na *Crítica da Faculdade do Juízo*, mas também dentro do contexto mais geral da filosofia crítica de Kant. No entanto, é caso para perguntar – porquê Kant? E porquê a avaliação deste problema, tal como surge em Kant?

---

<sup>1</sup> KANT, Immanuel, *Opus Postumum*, p. 115 (parêntesis rectos meus, tradução do inglês minha).

Como já referimos anteriormente, consideramos que a teoria das faculdades que Kant nos propõe descreve com rigor, precisão, subtilidade, minúcia e realismo insuperáveis um conjunto de actividades reais (classicamente ditas superiores) do aparelho mental da espécie humana tal como este procede no que diz respeito à formação de juízos e à actividade mental consciente propriamente cognitiva e reflexiva, e, por isto mesmo, consideramos que nunca será excessiva a análise das consequências derivadas desta descrição. Sendo assim, é caso para perguntar então porque é que a separação entre interesse empírico e interesse intelectual pela beleza não é suficiente para pensar o problema da necessidade da arte. Pois, se é verdade que os três pontos principais que analisámos nos primeiros capítulos – o prazer praticamente infantil de um estado de antecipação do conhecimento, a teoria do génio enquanto «inata disposição do ânimo pela qual a natureza dá a regra à arte»<sup>2</sup> e o interesse intelectual pela beleza da natureza – faziam mover a reflexão kantiana no sentido do interesse e da necessidade da arte, porque é que para Kant foi necessário evitar a passagem do seu pensamento por estes problemas e consequências? Ou melhor, porque é que Kant não pensou esses dois «tipos de necessidade» (chamemo-lhes assim), que aliás não são objectivamente assinalados em nenhuma das críticas, mas que estão de facto «embutidos» nas condições e na natureza específica da actividade própria das faculdades, tal como Kant as descreveu?

Observámos que um primeiro tipo de necessidade estaria implicado nas condições de precipitação do momento que marcava definitivamente a cisão entre a passagem de uma atitude cognitiva para uma atitude estética, no movimento inicialmente oscilante das faculdades do ânimo, numa situação de contemplação estética. Foi o que José Gil identificou claramente, a propósito da sua análise da produção de imagens-nuas, quando referiu «uma “necessidade estética”, diferente da necessidade lógica (e que se encontraria, por exemplo, no núcleo de trabalho de todo o artista)», sublinhando que «o simples esquematismo da imagem primitiva não basta para dar conta da passagem da atitude pré-estética à atitude estética», sendo necessário, pelo contrário, pensar um fenómeno de intensificação da percepção a partir do qual a imagem teria «a potência suficiente» para «atrair irresistivelmente outras formas» e assim *arrastar* definitivamente o jogo entre as faculdades para a atitude estética.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §46 – *Bela arte é arte do génio*, 181.

<sup>3</sup> GIL, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, p. 245.

Ao mesmo tempo, e na medida em que o sintoma de uma actividade estética no movimento das faculdades foi identificado por Kant através de uma determinada qualidade do prazer que podia ser visto, no quadro da sua descrição particular, como o sinal de um estado infantil de aspiração ao conhecimento, e porque, pela leitura comparada das consequências de certas passagens da primeira e última críticas, observámos que a arte surgia inevitavelmente como produção de uma intuição possível para o *eu transcendental* que Kant descobre na *Crítica da Razão Pura* (aberto, por uma cissiparidade em abismo, para qualquer coisa que não podemos chamar um *eu*), é caso para perguntar porque é que o próprio Kant não chegou a considerar que a arte fosse uma forma de experiência sensível, no espaço e no tempo, ou seja, «a forma de uma intuição possível», para esse *eu transcendental*.<sup>4</sup>

Nesse caso, e como referimos anteriormente, um segundo tipo de necessidade diria respeito à produção de *uma experiência*, experiência essa que por sua vez daria origem a uma espécie de antecipação infantil,<sup>5</sup> original e criativa de um conhecimento possível, ou seja, um conhecimento que o movimento das faculdades não realizaria, mas que anteciparia, a partir do momento em que a imaginação assumisse uma actividade de esquematização produtiva, no jogo das faculdades; porque, como verificámos, na situação peculiar que caracteriza esse mesmo jogo, os conceitos naturais do entendimento já se tornaram impotentes para subsumir as percepções numa das suas formas próprias. Mas então porque é que Kant não articulou esta condição de um conhecimento possível que alicerça também na experiência sensível as bases da sua concretização, com um interesse, não meramente intelectual, mas também afectivo, e mesmo constitutivo, pela beleza e pela arte?

---

<sup>4</sup> Cf. KANT, *Crítica da Razão Pura*, §20: «Só de um ponto não pude abstrair na demonstração anterior; é ele que o diverso da intuição tem de ser dado antes da síntese do entendimento e independentemente dela, embora o como fique aqui indeterminado. Pois se quisesse pensar um entendimento que por si próprio intuisse (como porventura um entendimento divino, que não representasse objectos dados, mas cuja representação daria ou produziria, ao mesmo tempo, os próprios objectos), as categorias não teriam qualquer significado em relação a um tal conhecimento. São apenas regras para um entendimento, do qual todo o poder consiste no pensamento, isto é, no acto de submeter à unidade da apercepção (ou seja, à consciência de si mesmo) a síntese do diverso, que lhe foi dado, de outra parte, na intuição. O entendimento, portanto, por si nada conhece, mas apenas liga e ordena a matéria do conhecimento, a intuição, que tem de lhe ser dada pelo objecto. Também não podemos, tão-pouco, apresentar uma razão da peculiaridade do nosso entendimento em realizar a unidade da apercepção *a priori* apenas mediante as categorias e exactamente desta espécie e deste número, tal como não podemos dizer porque temos precisamente estas funções do juízo e não outras, ou porque o tempo e o espaço são as únicas formas da nossa intuição possível.»

<sup>5</sup> Cf. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Introdução, VI, «Da ligação do sentimento de prazer com o conceito de conformidade a fins da natureza», XL e §39.

Estranhamente, a resposta a todas estas questões parece paradoxalmente simples. Porque a verdade é que falta, no espantoso e monumental edifício das três críticas, elaborar um pensamento sobre o corpo humano vivo e habitado, e os sintomas desta lacuna, que são vários, afectam de um modo radical a articulação da nossa questão. Pois, se em arte não existem objectos, como procurámos demonstrar nos primeiros capítulos, mas apenas corpos, como compreender a necessidade da arte, sem elaborar um pensamento sobre o corpo?

De facto, a necessidade da arte passa pela necessidade de agenciar<sup>6</sup> um «outro corpo» (agenciamento este que pode passar, tanto por uma produção, como por uma fruição) e portanto é preciso admitir a existência de um corpo, e, em particular, a existência de uma experiência do corpo que precisa de ser pensada, em arte. Porque o juízo estético, como vimos no segundo capítulo, não implica apenas a produção de sensações sem conceito ou abstractas, mas a experimentação de um corpo paradoxal e intensivo, e, além disso, um movimento de *devenir* – isto é, uma experiência que não se contém nos parâmetros clássicos de experiência e que por sua vez obriga à criação de uma nova bateria de conceitos que conduzirá, conseqüentemente e como lucidamente percebeu, por exemplo, Deleuze, a uma crítica radical da representação.

António Damásio, na sua obra *Ao Encontro de Espinosa*, no capítulo que se intitula «Corpo, Cérebro e Mente», refere o problema de um *corpo invisível*, embora noutro contexto, a propósito das dificuldades para estabelecer um nexó entre a mente e o corpo, na perspectiva de um dualismo de substância, dificuldades essas que, segundo a sua análise, residem na obliteração do «corpo no sentido mais amplo do termo» (ou seja, na obliteração *do corpo real*, do corpo inteiro, ao nível do pensamento), e na *invisibilidade* (histórica) da «sua relevância para a construção da mente».<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Para o emprego da expressão «agenciamento», neste caso em particular, cf. a noção de agenciamento no artigo «Abrir o Corpo» in FONSECA, Tania Mara Galli e ENGELMAN, Selda (Org.), *Corpo, Arte e Clínica*, de José Gil: «Abrir o corpo é abrir o espaço de agenciamento de fluxos de intensidades, para que estes fluam segundo as vias mais adequadas. Agenciar é tecer, serzir, atar, anexar, conectar, forjar os dispositivos adequados à intensificação das forças; numa palavra, é dar consistência à osmose para que esta não se transforme numa sopa psicótica. A criação de agenciamentos é uma morfogénese.» O conceito de agenciamento surge em Foucault, mas é profundamente transformado em *Mille Plateaux*, por Deleuze e Guattari. No caso de José Gil, porém, a noção de agenciamento sofre ainda uma outra transformação que implica os conceitos de zona, espaço de corpo e ainda de um duplo regime de consciência (corpo impregnado pela consciência *versus* consciência impregnada pelo corpo), conceitos estes que não existem em Deleuze e Guattari, ainda que pressuponham ou impliquem um conceito que estes dois últimos desenvolvem - *devenir*.

<sup>7</sup> Cf. DAMÁSIO, António, «O Corpo Invisível» e «Perder o Corpo – Perder a Mente» in *Ao Encontro de Espinosa*, pp. 211-220.



Damásio relaciona esta *invisibilidade* do corpo com um desenvolvimento específico do pensamento ocidental, e em especial com Descartes. Por outro lado, e num contexto teórico muito diferente, José Gil, numa abordagem mais abrangente, por sua vez relaciona estas transformações impostas ao corpo com a instauração de certos tipos de poder.<sup>8</sup> E ainda que não pertença a esta tese uma reflexão sobre a relação entre os regimes de signos ou formações de poder e a *invisibilidade* do corpo tal como aqui a descrevemos, é importante sublinhar que existe uma relação real entre tais regimes ou formações de poder e a violência que se impõe ao corpo, no sentido de transformar as suas energias, ou seja, como sublinha José Gil, é preciso referir que ainda «não parou de se fazer violência à violência para reencontrar este corpo que se perdeu nos signos, na escrita e na ciência, nas instituições e na guerra».<sup>9</sup>

Segundo Damásio, trata-se então de pensar, não apenas a relação directa que certas actividades da mente parecem obviamente ostentar com o cérebro e com os circuitos neuronais (como a visão e as percepções visuais), mas também a relação da mente (nas sua dupla dimensão consciente e inconsciente) com o «corpo-propriadamente-dito», a que chama então «corpo no sentido mais amplo do termo».<sup>10</sup> Será esta específica relação com o «corpo-propriadamente-dito» que Damásio tentará capturar provisoriamente com a ideia de uma dupla produção, pelo cérebro, de dois grupos de «imagens do corpo», por um lado, as imagens provenientes da perturbação ou afecção de «sondas sensoriais especiais» do corpo (os olhos, o tacto, o ouvido, em suma, os cinco sentidos clássicos), e que dizem respeito ao estado da situação do corpo no meio envolvente, e, por outro lado, o que Damásio chama então «imagens da carne» (em geral «microscópicas» e insensíveis, sob a forma de informações eléctricas, rítmicas e químicas), que por sua vez realizam o mapa (predominantemente inconsciente) do estado interior do corpo.<sup>11</sup>

Com esta teoria Damásio propõe uma imagem do corpo que parece articular-se sob o modelo de uma *dobra*, quer dizer, um corpo “dobrado”, auto-reflectido e “mapeado” na mente, como aquilo que a si mesmo se reflecte. Pois é no sentido da necessidade de uma tal articulação entre corpo e mente que se orientam os dois principais exemplos de Damásio, ou seja, dois casos apresentados de doenças

---

<sup>8</sup> *Metamorfoses do Corpo*, 2ª edição.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>10</sup> *Ao Encontro de Espinosa*, «O Corpo Invisível», p. 214.

<sup>11</sup> *Idem*, «A Construção das Imagens do Corpo», pp. 220-222.

neuroológicas distintas, mas em que a sensação de perda total ou parcial do corpo se traduz directamente numa perda total ou parcial de consciência.<sup>12</sup>

Ambos os casos nos levam a pensar que «retirar a presença do corpo é como retirar o chão em que a mente caminha»,<sup>13</sup> e é portanto no sentido de uma inter-dependência absoluta entre o corpo e a mente que a teoria de António Damásio sobre a articulação entre corpo e mente avança ao encontro da sua leitura de uma das ideias centrais e mais revolucionárias de Espinosa (que aliás também lhe garantiu o anátema, nos séculos seguintes), segundo a qual a alma seria uma «ideia» (mapa) do corpo:

O objecto da ideia que constitui a alma humana é o Corpo, ou seja, um modo determinado da extensão, existente em acto, e não outra coisa.<sup>14</sup>

Quanto ao nosso problema em particular, é certo que fomos encontrando, ao longo do primeiro e segundo capítulos desta tese, na nossa análise de Kant, mas sem que o assinalássemos directamente, o rasto desta estranha marcha que segue na esteira de um corpo invisível, ou seja, os sintomas desta lacuna que identificámos com a falta de elaboração de um pensamento sobre o corpo. E não apenas a questão absolutamente central da *transição* entre sensível e supra-sensível, que surge a partir do momento em que Kant reflecte sobre a faculdade de julgar enquanto faculdade mediadora entre as

---

<sup>12</sup> *Idem*, p. 217. No primeiro caso, que diz respeito a uma *aura* epiléptica e que corresponde a um fenómeno comum no quadro desta doença, o doente descreve uma sensação estranha que começa no estômago e sobe para o peito, momento em que *perde a sensação do corpo* abaixo do nível do peito, como se estivesse sob anestesia local, e, no momento em que a sensação de anestesia continua a subir e atinge o nível da garganta, o doente desmaia. No segundo caso, o caso de uma vítima de um acidente cardiovascular cerebral, que diz respeito a uma condição neurológica rara, conhecida como asomatognosia, uma grande parte da «sensação corporal» da doente desaparecia gradualmente durante alguns minutos, sem que a mente ou o *self* desaparecessem também. «A estrutura muscular do corpo, no tronco e nos membros, desaparecia por completo, mas a sensação das vísceras, nomeadamente a sensação de um coração que bate, mantinha-se sem alteração. A doente permanecia acordada e alerta durante o desenrolar destes episódios inquietantes, embora não fosse capaz de se mexer e não pudesse pensar em nada mais do que nesse episódio estranhíssimo. A mente desta doente não estava inteiramente normal, como é evidente, e contudo a doente tinha actividade mental suficiente para observar aquilo que se estava a passar.»

<sup>13</sup> *Idem*, p. 216. Mas Damásio introduz importantes reservas quanto à hipótese, por si colocada, de que «uma ideia tem a sua origem em estruturas do corpo que se encontram num determinado estado e em determinadas circunstâncias», sublinhando que, ainda que tal facto não invalide a realidade da inter-dependência corpo-mente, o mecanismo exacto segundo o qual os padrões neurais se transformam em imagens mentais não está ainda esclarecido (pp. 222-223).

<sup>14</sup> Cf. Capítulo II da *Ética* de Espinosa, *Da Natureza e da Origem da Alma*, PROPOSIÇÃO XIII. Cf. ainda as três Definições iniciais: «I. Por Corpo, entendo um modo que exprime, de uma maneira certa e determinada, a essência de Deus, enquanto esta é considerada como coisa extensa; (*ver o corolário à proposição 25 da Parte I*). II. Digo que pertence à essência de uma coisa aquilo que, sendo dado, faz necessariamente com que a coisa exista; por outras palavras, aquilo sem o qual a coisa não poderia nem existir nem ser concebida e, reciprocamente, aquilo que, sem a coisa, não pode existir nem ser concebido. III. Por ideia, entendo um conceito da Alma, que a alma forma pelo facto de ser uma coisa pensante.»

faculdades da razão e do entendimento, na segunda parte da Crítica, e, mais especificamente, no caso da reflexão sobre a fruição estética da natureza como arte, mas também a ausência em Kant da descrição dessa forma peculiar de alegria, desse estado de leveza paradoxal afim de experiências estéticas como as da música, da dança e da poesia, e que definimos provisoriamente como um «estado de graça».

Porque, se por um lado observámos em pormenor o modo como esta transição problemática compunha a principal dificuldade que afectava a solução da antinomia do gosto<sup>15</sup> – pela necessidade da referência a um substrato supra-sensível, e, em especial, no seu apelo a uma mediação necessária entre sensível e supra-sensível – por outro lado, também sentimos intuitivamente a insuficiência da explicação apresentada por Kant para o caso do esteta solitário, que, passeando entre a natureza, fruindo o canto dos pássaros e a paisagem de flores, veria a sua fruição imediatamente interrompida no caso de descobrir que tudo aquilo fosse um cenário, quer dizer, apenas flores artificiais de papel espetadas na terra e pássaros de corda piando por via de um mecanismo sem vida.<sup>16</sup>

Paralelamente, o modo «escasso» como Kant admite analisar o problema da produção de símbolos enquanto hipotiposes ou sensificações para ideias da razão pura, aponta para o mesmo problema.<sup>17</sup> Para Kant, «a prova da realidade dos nossos conceitos requer sempre intuições»<sup>18</sup> e, sendo assim, nos casos em que os conceitos são empíricos (aplicados directamente à experiência), as intuições constituem *exemplos* e, nos casos em que os conceitos são conceitos puros do entendimento, as intuições constituem *esquemas*. Os esquemas são portanto apresentações directas de conceitos intelectuais puros ou de intuições correspondentes «a um conceito que o entendimento capta *a priori*»,<sup>19</sup> como é por exemplo o caso do número, enquanto «esquema puro» do conceito de quantidade.<sup>20</sup>

Para Kant, o esquema transcendental funciona como um «terceiro termo» que é intermédio entre a categoria (o conceito do entendimento) e, por outro lado, o fenómeno (o objecto da experiência), quer dizer: embora o esquema seja uma «representação

---

<sup>15</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §57 – Resolução da antinomia do gosto.

<sup>16</sup> *Idem*, §42 – Do interesse intelectual pelo belo.

<sup>17</sup> *Idem*, §59 – Da beleza como símbolo da moralidade, 254-255.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Crítica da Razão Pura*, Livro Segundo, Capítulo I – Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento, p. 184.

pura» (sem nada de empírico), ele é ao mesmo tempo «intelectual» e «sensível».<sup>21</sup> Como compreender, porém, de que forma é que algo que não tem nada de empírico, possa ser, ao mesmo tempo, sensível? Curiosamente, Kant descreve este «esquematismo do nosso entendimento», como «uma arte oculta nas profundezas da alma humana, cujo segredo de funcionamento dificilmente poderemos alguma vez arrancar à natureza e pôr a descoberto perante os nossos olhos.»<sup>22</sup> Porque o esquema não é uma imagem (como seria, por exemplo, a imagem de cinco pontos – ..... – para o número 5), mas é, pelo contrário, um «pensamento» que é «a representação de um método para representar um conjunto» (mas nós diríamos, em vez de método, «movimento») «de acordo com certo conceito, por exemplo, [o conceito de] mil, numa imagem».<sup>23</sup>

Ora, ainda que Kant não desenvolva totalmente o exemplo, isto quer dizer precisamente que eu tenho do conceito «mil» o esquema que corresponde ao movimento abstracto (a que Kant chama “método”) da imaginação para criar, desse conceito, a imagem (que seria uma soma de pontos que aliás dificilmente imagino e que, mesmo encontrando um tal conjunto na experiência, dificilmente conseguiria abrangê-lo com o olhar e compará-lo com o conceito, como bem observa Kant).<sup>24</sup> Ou seja, e ainda que Kant não especifique o exemplo desta forma, o que eu tenho é qualquer coisa de parecido com o movimento de somar e multiplicar por unidades crescentes (do um para o dez, do dez para o cem, e do cem para o mil, ou seja, um movimento que experimenta, sucessivamente, «1x10», «10x10» e «100x10»), o que me permite produzir uma imagem do conceito «mil» como uma série crescente de proporções determinadas e encaixadas umas nas outras, à semelhança de bonecas russas. E este exemplo é eloquente no sentido de mostrar como é que o esquema constitui um movimento mental altamente abstracto (mas ao mesmo tempo, e de um modo paradoxal, *físico*, na medida em que um tal movimento envolve sempre a experiência de um *trajecto do corpo*), para produzir, de um conceito (neste caso, mil), uma representação que não é propriamente uma imagem, mas que é, em vez disso, «a representação de um processo geral da imaginação para dar a um conceito a sua imagem.»<sup>25</sup>

E é o que também acontece com um triângulo, na medida em que, para um triângulo em geral, não existe nenhuma imagem que seja adequada (quer dizer, uma

---

<sup>21</sup> *Idem*, p. 182.

<sup>22</sup> *Idem*, pp. 183-184.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 183 (parêntesis rectos meus).

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

imagem que seja ao mesmo tempo universalmente válida para todos os triângulos – rectângulos, de ângulos oblíquos, etc.), mas sim um esquema que «só pode existir no pensamento e [que] significa uma regra da síntese da imaginação com vista a figuras puras no espaço.»<sup>26</sup> (Pois, para formar um triângulo, eu tenho na imaginação uma espécie de *jogo móvel* composto por três linhas rectas de comprimento infinitamente variável num plano – que faço crescer e decrescer, quase como uma espécie de lego ou de brinquedo... –, e isso é que é o esquema do triângulo.) Razão pela qual, segundo Kant, enquanto a imagem «é um produto da faculdade empírica da imaginação reprodutiva», «o esquema de conceitos sensíveis (como das figuras no espaço) é um produto e, de certo modo, um *monograma* da imaginação pura *a priori*, pelo qual e segundo o qual são possíveis as imagens.»<sup>27</sup>

Por outro lado, enquanto o esquema é uma sensificação para um conceito intelectual puro, o símbolo, segundo Kant, constitui a outra forma de hipotipose ou sensificação, mas desta vez para ideias da razão pura que não podem ter nenhuma intuição adequada, na experiência.<sup>28</sup> É o caso da ideia de Deus, mas também das «ideias racionais de entes invisíveis»<sup>29</sup> (como lhes chama Kant) – «o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação, etc.» – e também «daquilo que na verdade encontra exemplos na experiência», «transcendendo as barreiras da experiência» – «a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo o amor, a glória, etc.» – ou seja, todas essas coisas que «o poeta ousa tornar sensíveis».<sup>30</sup>

Porém, é caso para perguntar, como já o fizemos anteriormente, e à semelhança da questão que colocámos a propósito do esquema (indagando como é que algo que não tinha nada de empírico, podia ser, ao mesmo tempo, sensível), de que forma é que aquilo que encontra exemplos na experiência, pode transcender, ao mesmo tempo, as barreiras da experiência. Ou seja, e como questionámos no primeiro capítulo desta tese, o que significa exactamente transcender as barreiras da experiência, quando se apresenta uma ideia racional inexponível? Pois se é verdade que é exactamente com uma experiência, neste caso estética, que transcendemos as barreiras da experiência, que contra-senso está aqui implicado? E o que é que se diz exactamente, quando Kant nos

---

<sup>26</sup> *Ibidem* (parêntesis rectos meus).

<sup>27</sup> *Idem*, p. 184.

<sup>28</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §59 – *Da beleza como símbolo da moralidade*, 255.

<sup>29</sup> *Idem*, §49 – *Das faculdades do ânimo que constituem o génio*, 194.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

diz que o uso do elemento estético é inerente à consciência do supra-sensível?<sup>31</sup> Ou seja, se estamos num plano supra-sensível, como opera, em tal campo, e mediante *o uso do elemento estético*, o factor consciência?

Ora, o que Kant nos diz é que uma sensificação é simbólica nos casos em que «é submetida a um conceito que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode ser adequada», ou seja, quer dizer que a sensificação simbólica constitui «uma intuição tal que o procedimento da faculdade do juízo é simplesmente analógico ao que ela observa no esquematismo».<sup>32</sup> E é o caso precisamente da fruição estética da natureza como arte, quando esta última passa a funcionar, ainda que de um modo inconsciente, no caso do esteta solitário que passeia entre a paisagem de flores, como símbolo de uma ideia de Deus.

Mas este interesse que aqui tomamos pela beleza necessita absolutamente que se trate de beleza da natureza, e ele desaparece completamente tão logo se note que se é enganado e que se trata somente de arte, a ponto que mesmo o gosto em tal caso não pode encontrar nisso mais nada de belo, ou a vista mais nada de atraente. Que é mais altamente apreciado pelos poetas do que o fascinantemente belo canto do rouxinol em bosques solitários, numa plácida noite de Verão, à suave luz da lua? No entanto, tem-se exemplos de que, onde nenhum desses cantores é encontrado, algum jocoso hospedeiro, para contentar maximamente os hóspedes por si alojados, para gozo dos ares do campo, os tenha iludido escondendo numa moita um rapaz travesso que sabia imitar de modo totalmente semelhante a natureza desse canto (com um juncó ou tubo na boca). Tão logo porém a gente se dê conta que se trata de fraude, ninguém suportará ouvir por longo tempo esse canto antes tido por tão atraente, e o mesmo se passa com qualquer outra ave canora. *Tem que tratar-se de natureza, ou ser tida por nós como tal, para que possamos tomar um interesse no belo enquanto tal...*<sup>33</sup>

Segundo Kant, a sensificação simbólica concorda com o procedimento que a imaginação adopta no esquematismo «segundo a regra desse procedimento, e não da intuição [produzida]», isto é, concorda com esse procedimento apenas segundo «a forma da reflexão, e não do conteúdo».<sup>34</sup> Isto significa que o símbolo não realiza apresentações directas de conceitos intelectuais puros ou intuições correspondentes «a um conceito que o entendimento capta *a priori*»,<sup>35</sup> como era o caso do número,<sup>36</sup> mas significa, pelo contrário, que o símbolo produz um tipo de sensificação que concorda com o esquema por uma analogia com o seu procedimento, na medida em que realiza,

---

<sup>31</sup> *Idem*, §49, 197: «Um conceito intelectual pode inversamente servir como atributo de uma representação dos sentidos e assim vivificar esta última através da ideia do supra-sensível, mas somente mediante o uso do elemento estético, que é subjectivamente inerente à consciência do supra-sensível.»

<sup>32</sup> *Idem*, §59 – *Da beleza como símbolo da moralidade*, 255.

<sup>33</sup> *Idem*, §42 – *Do interesse intelectual pelo belo*, 172-173 (sublinhados meus).

<sup>34</sup> *Idem*, §59 – *Da beleza como símbolo da moralidade*, 255 (parêntesis rectos meus).

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Crítica da Razão Pura*, Livro Segundo, Capítulo I – Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento, p. 184.

por um lado, «apresentações indirectas de conceitos»,<sup>37</sup> ou porque também pode referir-se, por outro lado, já não a conceitos puros do entendimento, mas a ideias de razão pura.

Portanto, segundo Kant, enquanto o esquema contém uma apresentação directa de um conceito, que é realizada de um modo demonstrativo, o símbolo produz-se por duas etapas, ou num duplo movimento, indirectamente, e «mediante uma analogia».<sup>38</sup> Pois, enquanto o esquema parte do conceito, o símbolo parte do objecto de uma intuição sensível ao qual associa um conceito (primeira etapa), transportando seguidamente «a simples regra da reflexão sobre aquela intuição» para um «objecto totalmente diverso» (segunda etapa), objecto esse de que o primeiro objecto de onde partiu a reflexão será então o símbolo.<sup>39</sup> E o exemplo de Kant é o do estado monárquico, que, neste movimento duplo, constituiria o segundo objecto. Pois, se o estado é governado por leis populares internas, o símbolo que o representa é um corpo animado, mas, se o estado é governado despoticamente, o símbolo que o representa é uma máquina, («como porventura um moinho»)<sup>40</sup>. Ou seja, é porque houve uma primeira etapa em que a reflexão associou um conceito às diferenças e ao mecanismo que encontrou a propósito da intuição que subjazia à comparação entre o corpo animado e a máquina, é a partir dessa primeira etapa que pode efectuar-se o deslocamento e o movimento de transferência que aplicará à diferença entre o estado despótico e o estado popular a imagem das duas primeiras como símbolo, respectivamente. No entanto, Kant admite desenvolver de um modo escasso um problema que afecta de múltiplas maneiras, quer a nossa linguagem, quer o nosso pensamento:

A nossa linguagem está repleta de semelhantes exposições indirectas segundo uma analogia, pela qual a expressão não contém o esquema próprio para o conceito, mas simplesmente um símbolo para a reflexão. Assim, as palavras *fundamento* (apoio, base), *depende* (ser segurado por cima), *fluir* de algo (ao invés de suceder), *substância* (como Locke se expressa: o portador do acidentes) e inumeráveis outras hipotiposes e expressões não esquemáticas, mas simbólicas para conceitos, não mediante uma intuição directa, mas somente segundo uma analogia com ela, isto é, segundo a transferência da reflexão sobre um objecto da intuição para um conceito totalmente diverso, ao qual talvez uma intuição jamais possa corresponder directamente.<sup>41</sup>

Por outro lado, a verdade é que Kant também não particulariza de um modo mais preciso a relação entre esquema e símbolo. De que forma é que o esquema

<sup>37</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §59 – *Da beleza como símbolo da moralidade*, 256-257.

<sup>38</sup> *Idem*, §59 – *Da beleza como símbolo da moralidade*, 256-257.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Idem*, §59, 257-258.

constitui, de facto, esse movimento mental altamente abstracto para produzir, de um conceito, uma representação que não é propriamente uma imagem, mas que é, em vez disso, «a representação de um processo geral da imaginação para dar a um conceito a sua imagem»?<sup>42</sup> Kant não explica este procedimento, o que talvez o impeça de estabelecer com maior exactidão a relação entre esquema e símbolo. Por exemplo, quando avançamos por soma e multiplicação na progressão da série das unidades encaixadas que irão produzir a imagem do conceito «mil», de que forma é que esse movimento abstracto se realiza? Quando *avanço* do um para o dez, do dez para o cem, e do cem para o mil, ou seja, quando *realizo* em pensamento esse movimento que experimenta, sucessivamente, «1x10», «10x10» e «100x10», o que é que acontece, senão que, pela experiência física real de uma proporção inicial (entre o «um» e o «dez»), eu experimento abstractamente o movimento que me permite imaginar as proporções seguintes, numa série de encaixes geométricos progressivos? E como pensar esta experiência abstracta de um movimento do pensamento, sem recurso a uma experiência específica do corpo?

Do mesmo modo, quando reflecto sobre as diferenças entre o movimento do corpo animado e o movimento da máquina (um moinho), de que forma é que experimento abstractamente essas diferenças, de forma a poder deslocá-las para uma espécie de *equivalente* com as diferenças que encontro na reflexão que compara o estado governado por leis populares e o estado governado por uma vontade absoluta? Parece existir um conjunto de procedimentos comuns entre esquema e símbolo, em particular no que diz respeito às experimentações e aos movimentos abstractos que se transferem do corpo para o pensamento, e do pensamento para o corpo, que, em Kant, ficam por pensar. O que é que transfiro para a palavra «depende», usada como um símbolo, quando digo, por exemplo, que a minha vida «depende de um Poder Superior», senão a relação entre um primeiro e original movimento básico que experimento com os corpos e que consiste na experiência de «ser segurado por cima», e a ideia de não poder existir sem ser por meio de uma outra coisa (que não eu)? E quando se diz que «aquela mulher sustenta a sua casa», não é de igual modo a transferência de um movimento de suporte físico (sustentar como um movimento que impede uma coisa de cair), para uma ideia de sustentação de um outro tipo de forças, que está em causa? Quer dizer: como é que o esquema, que não tinha nada de empírico, pode ser, ao mesmo tempo, sensível, e

---

<sup>42</sup> *Crítica da Razão Pura*, Livro Segundo, Capítulo I – Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento, p. 184.



de que forma é que o símbolo, como aquilo que encontra exemplos na experiência, transcende, ao mesmo tempo, as barreiras dessa mesma experiência?

Podemos talvez comparar estes movimentos abstractos do pensamento na soma e na multiplicação – no caso do esquema, para o número «mil» – ou do pensamento na deslocação das diferenças entre uma intuição e um conceito – no caso do símbolo – com os movimentos abstractos do corpo quando toca um instrumento musical. Pois, quando o pianista move os dedos em alta velocidade sobre o teclado (na execução de um arpejo, para adoptarmos um exemplo muito simples), ele já não pensa no encaixe dos dedos relativamente aos intervalos que existem entre as teclas, nem na articulação dos dedos entre si (como teve de fazer na aprendizagem inicial desses movimentos), mas tem do movimento uma sensação abstracta que será porventura como a composição de uma linha ou de uma onda (que sobe e que depois desce, com os cotovelos desenhando uma espécie de séries de arcos) e que por sua vez se relaciona estreitamente com o traçado intensivo do som – uma linha de notas em pontos finos que são como pequenas gotas muito distintas ou como pérolas. Quer dizer, há um traçado do movimento do som que corresponde ao mesmo tempo a um movimento abstracto do corpo (a onda que o braço desenha, adejando os dedos como se fossem asas) e a um movimento na sensação do som (a linha intensiva que sobe e desce, feita como que de minúsculas gotas).

Mais uma vez repetimos: são movimentos abstractos que implicam uma mediação problemática (para Kant) entre sensível e supra-sensível, e, portanto, não deixa de ser sintomático que seja precisamente esta mediação necessária, colocada, em vários momentos, ao longo da *Crítica da Faculdade do Juízo*, que venha a constituir o eixo da difícil reflexão sobre a *transição* – o conceito com que Kant (porventura, um terceiro Kant) tenta estabelecer a ponte que permita a passagem dos fundamentos metafísicos da ciência natural (filosofia) para a física.

Pois, já na *Crítica da Razão Pura* Kant refere a esperança de publicar uma «*Metafísica da Natureza*»,<sup>43</sup> enquanto, por outro lado, na segunda parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, ou seja, na *Crítica da Faculdade do Juízo Teleológica*, também sublinha que «se diz muito pouco da natureza», quando a designamos como um «analogon da arte» – o que sobretudo, e segundo a sua visão crítica, nos obrigaria a pensar «um artífice (um ser racional)» que estaria fora dela.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> *Crítica da Razão Pura*, «Prefácio da Primeira Edição (1781)», p. 10.

<sup>44</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §65, *As coisas como fins naturais são seres organizados*, 293. E é de facto no sentido da constatação de uma «admirável organização da natureza» que Kant nos propõe a

A beleza auto-subsistente da natureza descobre-nos uma técnica da natureza, que a torna representável como um sistema segundo leis, cujo princípio não encontramos na nossa inteira faculdade do entendimento, ou seja, segundo uma conformidade a fins respectivamente ao uso da faculdade do juízo com vista aos fenómenos, de modo que estes têm de ser ajuizados como pertencentes, não simplesmente à natureza no seu mecanismo sem fim, *mas também pelo contrário como arte* (ou à analogia com a arte). Portanto ela [a beleza auto-subsistente da natureza], na verdade e efectivamente, alarga, não o nosso conhecimento dos objectos da natureza, mas sim o nosso conceito da natureza, enquanto simples mecanismo, ao conceito da mesma como arte; o que convida a profundas investigações sobre a possibilidade de uma tal forma.<sup>45</sup>

Ora, será precisamente a reflexão difícil sobre a transição entre os fundamentos metafísicos da ciência natural e a física, e na medida em que os princípios empíricos da física, por um lado, e os princípios *a priori* da metafísica, por outro, «podem comunicar entre si ou fazer exigências uns aos outros»,<sup>46</sup> será esta complexa reflexão que comporá o escopo do *Opus Postumum*, obra a que Kant se dedicava no momento da sua morte e que ocupará a última década da sua vida, sem que tenha sido concluída, ainda que exista, dessa obra, um fascinante rascunho inacabado – quer dizer, um surpreendente rascunho que se compõe de uma espantosa sequência espiralínea de perguntas, notas, raciocínios, conceitos, argumentos, reflexões e definições obsessivamente reiterados, reescritos, rectificados, aprofundados e revistos.<sup>47</sup>

Kant pergunta, quanto à existência dos corpos: Como explicar o movimento dos corpos sem pensar em forças motoras?<sup>48</sup> Como é que a matéria produz um corpo?<sup>49</sup> Como é que a coesão é possível através das forças interiores à matéria?<sup>50</sup> O que é uma força?<sup>51</sup> O que é que primeiro colocou as forças de movimento da matéria – tomadas

---

alternativa de a designar como «analogon da vida», ainda que esta solução por sua vez acarrete um conjunto de contradições que se apresentam irresolúveis para o Kant da filosofia crítica (e é precisamente neste ponto que se dirigem as suas críticas a Espinosa), nomeadamente, a hipótese de uma «matéria animada», ou de um princípio de natureza diferente (uma alma) que estaria em comunidade com esta matéria.

<sup>45</sup> *Idem*, §23 – *Passagem da faculdade de julgamento do belo à faculdade de julgamento do sublime* (sublinhados meus).

<sup>46</sup> *Opus Postumum*, p. 37, 21:526 (traduções do inglês minhas).

<sup>47</sup> Rascunho este cuja recepção e leitura, pelas gerações seguintes, constituiu de tal forma uma aventura romanesca (e não apenas pelas dificuldades técnicas que exigia a sua compreensão, compilação e organização, mas em grande parte pela natureza revolucionária do seu conteúdo, face à anterior filosofia crítica de Kant), que, só na segunda metade do século XX a obra se tornou conhecida do público em geral. Para dar apenas um pequeno exemplo de tais dificuldades, observe-se que a primeira tradução inglesa da obra surge apenas em 1993, quase dois séculos após a morte de Kant, em 1804, enquanto a primeira edição alemã surgira entre 1936 e 1938, quase um século e meio depois da sua morte. As primeiras traduções da obra fizeram-se em França (1950 e 1986), em Itália (1963) e em Espanha (1983). (cf. *Prefácio do Editor*, XV) E em Portugal a obra não está traduzida.

<sup>48</sup> *Opus Postumum*, p. 3, 21:415.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 40, 21:476.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 4, 21:417.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 53, 22:193.

como um todo – em movimento?<sup>52</sup> Como pensar a coesão da matéria nos corpos, a não ser por uma força de impacto viva?<sup>53</sup> Como pensar o equilíbrio entre as forças de atracção e repulsão da matéria, na formação dos corpos, se é certo que, cessando uma força de atracção na matéria, ela expandir-se-ia infinitamente, e, por sua vez, cessando uma força de repulsão, a matéria coalesceria num único ponto?<sup>54</sup>

Questões que por sua vez conduzem Kant a indagar, quanto à intuição dos corpos no espaço, porque é que é impossível admitir um espaço vazio,<sup>55</sup> e, consequentemente, porque é que a totalidade da matéria só pode constituir um *quantum*.<sup>56</sup> Pois, se a totalidade da matéria constitui um *quantum*, e se não podem existir as partículas mínimas, as últimas partes da matéria,<sup>57</sup> é por essa razão que Kant discutirá uma refutação do atomismo,<sup>58</sup> explicando minuciosamente porque é que apenas a matéria formando um contínuo (infinito) pode assegurar a experiência de um espaço que possa *ser sentido*.

As perguntas colocadas no *Opus Postumum* seguem deste modo numa espantosa espiral obsessiva as dificuldades colocadas pelo edifício das críticas, e levam-nos por sua vez a pressupor uma nova concepção, nem sequer formulada, de experiência e de sujeito. Como é que a experiência, sensível, ou não-sensível (isto é, sem intervalos), depende das forças que agitam o sujeito?<sup>59</sup> E de que forma é que as percepções, encaradas como efeitos das forças em movimento da matéria, transformam o novo sujeito das sínteses num «reactor de forças»?

E ainda que o corpo em si mesmo não perca a sua substancial invisibilidade, uma vez que não é elaborado um pensamento específico sobre o corpo humano, observamos que Kant se mostra sensível às lacunas e dificuldades que derivam da falta de elaboração de um pensamento sobre o corpo, na filosofia crítica, e não apenas pelo conjunto dos problemas que o ocupam no *Opus Postumum*, mas também pelo esforço constante para pensar os corpos materiais e as forças em geral, não apenas *a priori*, mas de uma forma que se aproxima das condições da experiência real. Não deixa porém de ser um facto que o corpo humano não é realmente pensado (o que por sua vez obrigaria Kant a criar e a formular explicitamente um diferente conceito de experiência, que faria

---

<sup>52</sup> *Idem*, p. 54, 22:200.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 12, 21:378.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 20, 21:409.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 75, 21:228, p. 81, 21:550 – 21:551.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 22, 21:412.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 28, 22:207.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 31, 22:212.

<sup>59</sup> *Idem*, pp. 91-93, 21: 582 – 21:587.

implodir a própria noção de sujeito) e, por isso mesmo, quer quanto à hipótese, em princípio contraditória, de uma experiência não-sensível, quer quanto à expressão «reactor de forças», é preciso sublinhar que estes termos não surgem directamente em Kant, mas que pertencem à nossa leitura.

Porque a ideia de uma experiência não-sensível, na nossa perspectiva, tem de ser necessariamente pressuposta em diversos momentos pelo postulado de uma matéria imperceptível aos sentidos, sem a qual o espaço não poderia ser objecto de uma experiência possível,<sup>60</sup> enquanto a expressão «reactor de forças», por outro lado, nos parece perfeitamente admissível de acordo com a noção de percepção contida no *Opus Postumum*, segundo a qual, «na medida em que todas as percepções são efeitos das forças em movimento da matéria no sujeito que delas possui uma representação, então as forças de movimento estão contidas na transição para a física, de acordo com a sua qualidade, etc., como objectos de experiência *dissolvidos* nos seus elementos.»<sup>61</sup> É preciso sublinhar porém que a ideia de sujeito como reactor de forças não é realmente compatível com a antiga noção de sujeito (enquanto produto das sínteses), uma vez que os «efeitos das forças em movimento da matéria no sujeito», pensadas até às últimas consequências, implicariam obrigatoriamente a singularidade de um corpo enquanto plano ou tecido de captura, impacto, transformação, produção e exclusão dessas mesmas forças, das quais por sua vez o sujeito pode (ou não) possuir uma representação. Até porque, como pressente Kant, quando descreve estas forças como «objectos da experiência *dissolvidos* nos seus elementos», há uma dimensão imperceptível nestas forças, que escapa a macro-representações, escorregando para fora dos limites das categorias clássicas, o que justifica perfeitamente a ideia da sua *dissolução*.

Não podemos conceber o movimento excepto num espaço preenchido por matéria que forma um contínuo. *O espaço que pode ser sentido* (ou seja, o objecto de uma intuição empírica de espaço) é o complexo das forças de movimento da matéria – sem o qual o espaço não poderia ser objecto de uma experiência possível e, sendo vazio, não constituiria nenhum objecto para os sentidos. E ainda que este material primário, com a propriedade que devemos atribuir-lhe de estar primordialmente em movimento, esteja apenas presente em pensamento, ele não constitui uma coisa hipotética. Nem é ele um objecto da experiência; pois então pertenceria à física. Tem realidade, no entanto, e a sua existência pode ser postulada porque, sem esta assunção de um tal mundo-material e das suas forças de movimento, o espaço não poderia ser objecto dos sentidos e a experiência dele – quer afirmativa, quer negativa – não teria lugar.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> *Idem*, 21:229: «O espaço intermediário vazio mas perceptível é portanto, na verdade, uma matéria que, em grau, é imperceptível aos nossos sentidos, como por exemplo a luz-matéria que ocupa o espaço entre o olho e o objecto, e que pode tornar-se objecto da experiência apenas pela sua excitação.»

<sup>61</sup> *Idem*, p. 119, 22:378 (sublinhados meus).

<sup>62</sup> *Idem*, p. 69, 21:219 (sublinhados meus).

Ora, de acordo com a abordagem do *Opus Postumum*, a transição entre os fundamentos metafísicos da ciência natural e a física pode realizar-se a partir do momento em que a classificação *a priori* das forças de movimento da matéria, de acordo com conceitos, for aplicada, «não em metafísica, mas em funções físicas dinâmicas, a corpos reais»,<sup>63</sup> portanto, pela criação de «um sistema das forças de movimento da matéria» - o que por sua vez irá requerer, necessariamente, um conceito de matéria animada (por vida).<sup>64</sup>

O que significa, segundo este terceiro Kant, que, «sendo necessário começar com o sistema subjectivo das percepções, podemos e devemos realizar a transição deste para as percepções (entendidas como influências mediadas ou imediatas das forças de movimento no sujeito das representações empíricas), de acordo com um princípio da experiência como sistema, isto é, de acordo com princípios *a priori*.»<sup>65</sup> Ou seja, isto quer dizer precisamente que o “sujeito”, enquanto rector de forças (e que por isso já não constitui propriamente um sujeito), é um elemento constitutivo da complexa transição proposta por Kant, e que ele próprio, enquanto afectado por estas forças (e a sua experiência desse complexo de forças em movimento da matéria), «*determina* estas forças que fornecem o material para a experiência». <sup>66</sup> Pois, apenas a percepção determinada (isto é, a existência), na qual existe sempre algo de empírico (como material, i. e., como elemento material da intuição sensível), pode fundar a experiência (enquanto síntese sistemática, num sujeito, de um conjunto de percepções).<sup>67</sup> O que significa, para Kant, que é necessária uma determinação do conceito deste *material*, em todas as relações nas quais afecta os sentidos e na direcção de um agregado de percepções de um objecto que dessa forma conta como um objecto que está fundado numa experiência.<sup>68</sup>

Será precisamente a necessidade da determinação de um conceito para este material que lançará Kant numa nova e revolucionária definição de matéria, em que esta não se caracterizará apenas como sendo «o que se move no espaço», mas, em particular, como «aquilo que transforma o espaço num objecto dos sentidos». <sup>69</sup> Pois é efectivamente na medida em que o elemento material da percepção tem de ser

---

<sup>63</sup> *Idem*, p. 41, 21:477.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 60, 21:184.

<sup>65</sup> *Idem*, pp. 129-130, 22:461.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 133, 22:474.

<sup>67</sup> *Idem*, pp. 142-143, 22:498.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 152, 22:514.

necessariamente admitido e pensado, que Kant virá a afirmar que a sensação (enquanto percepção interior intensiva e sensível no tempo, em grau) tem de ser igualmente considerada um objecto da física.<sup>70</sup> Neste sentido, o exemplo da estátua de mármore a respeito da qual Kant cita a ideia (que tanto poderá vir de Aristóteles, como de Michelangelo) segundo a qual as mais belas estátuas já estariam contidas no bloco de pedra informe, sendo apenas necessário remover certas partes do material para encontrar a forma do corpo, aí inserida, tem um valor excepcional (levando inclusivamente o pensamento de Kant para além da sua forma discursiva), pois implica directamente esse movimento de uma dupla inserção (ou de dupla captura) de forças entre matéria e sujeito que o conceito de transição se dispõe a pensar.<sup>71</sup>

É portanto a classificação *a priori* das forças de movimento da matéria, de acordo com conceitos, aplicada, «não em metafísica, mas em funções físicas dinâmicas, a corpos reais», que levará Kant a pensar na possibilidade de um «sistema de doutrina universal de forças», sistema esse que, partindo do conceito *a priori* daquilo que se move no espaço, isto é, do conceito de uma matéria em geral, para um sistema de forças em movimento, assim poderia realizar uma transição entre os dois territórios por meio daquilo que seria comum a ambos, quer dizer, «as forças de movimento na medida em que estas agem não apenas sobre a matéria, mas também entre si».<sup>72</sup> O que por sua vez conduzirá Kant, não apenas a classificar os corpos orgânicos como «máquinas naturais», ou seja, a classificar «o organismo como *a forma de um corpo visto como máquina* – i.e. como um instrumento de movimento com o fim de um certo propósito»,<sup>73</sup> mas também, e consequentemente, a questionar a distinção clássica entre orgânico e inorgânico, por um lado,<sup>74</sup> e, por outro lado, a concluir que a «força produtiva» da «unidade de um corpo», é a vida, «um princípio vital que pode ser aplicado *a priori*, em consideração das suas necessidades mútuas, a plantas, animais, à

---

<sup>70</sup> *Idem*, p. 145, 22:500, p. 154, 22:518.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 176, 22:37.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 42, 21:478.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 61, 21:185 / 21:186 (sublinhados meus).

<sup>74</sup> *Idem*, p. 104, 22:301: «No sistema natural, a transição para a física também é dirigida para o sistema-mundo, e este por sua vez pode igualmente ser visto como orgânico, numa certa perspectiva. As superfícies agora contém apenas os estratos – são as cascas soltas.» Pois Kant questiona, lenta e meticulosamente, ao longo de diversas notas, a identificação clássica entre a vida e os corpos ou a matéria orgânica, colocando a hipótese (ao contrário do que tinha feito na terceira Crítica) de pensar a totalidade do universo como um vivo, isto é, talvez um imenso corpo multiplamente composto, ou uma matéria infinita de forças vivas.

sua relação entre si, tomada como um todo, e, finalmente, à totalidade do nosso mundo.»<sup>75</sup>

No entanto, e apesar das numerosas diferenças entre este terceiro Kant e o Kant da filosofia crítica, não deixa de ser evidente que a posição absolutamente revolucionária do *Opus Postumum* não abandona o ponto de vista clássico, não só pela substancial invisibilidade que o corpo humano mantém, a despeito da elaboração de um pensamento sobre os corpos em geral, mas também na medida em que a necessidade de admitir, quer um «ser moral», ou um Deus no sentido clássico – ou um «primeiro motor»<sup>76</sup> –, quer a imortalidade da alma, como exigências absolutas da Razão Prática, continuará a impedir Kant, por exemplo, de apresentar uma leitura rigorosa da *Ética* de Espinosa (e, com esta, do valor da alegria em Espinosa), que no entanto cita repetidamente, tanto no *Opus Postumum*, como na segunda parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, como se pressentisse que este de facto detém uma chave ou uma solução para o problema da transição.

E ainda que não caiba no escopo desta tese a lista exaustiva e articulada dos sintomas de uma lacuna relativa à elaboração de um pensamento sobre o corpo, na filosofia crítica de Kant, lacunas essas a que precisamente um terceiro Kant se mostra sensível, como pretendemos mostrar com este brevíssimo apontamento sobre os problemas que o ocupam no *Opus Postumum*, contudo, é necessário isolar um desses sintomas que é particularmente pertinente para a articulação do nosso argumento. Trata-se do contraste entre o espaço, tal como surge na Estética Transcendental (na *Crítica da Razão Pura*), e o espaço na Analítica do Sublime (na *Crítica da Faculdade do Juízo*). E isto porque não se trata de um mesmo espaço, uma vez que o segundo implica o espaço do que José Gil chama «corpo paradoxal», espaço interior virtual ou «zona»,<sup>77</sup> o espaço vivido (ou o espaço *realizado*) do corpo humano real, que está elidido nas Críticas e cujo conceito a nosso ver permitirá produzir, para a experiência peculiar dos movimentos mentais altamente abstractos (mas, ao mesmo tempo, paradoxalmente físicos, na medida em que envolvem um determinado *trajecto* do corpo) e que isolámos a propósito da análise dos conceitos de símbolo e esquema, uma possível inteligibilidade.

Vejamos como isto acontece.

---

<sup>75</sup> *Idem*, p. 64, 21:211.

<sup>76</sup> *Idem*, p. 72, 21:222.

<sup>77</sup> Cf. GIL, José, «A consciência do corpo. A zona.» in *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, pp. 157-182.

Na Estética Transcendental, Kant define a sensibilidade como uma capacidade para receber representações, graças à maneira como somos afectados pelos objectos.<sup>78</sup> Desta definição deriva que a sensação tanto corresponde ao *efeito* de um objecto na sensibilidade, como também corresponde àquilo que, no fenómeno desse objecto indeterminado, produz a sensação, isto é, à *matéria do objecto*. Ora, segundo Kant, a sensação terá, não apenas uma *matéria*, a qual só pode ser dada *a posteriori*, na experiência, mas também uma *forma*, que tem de ser dada *a priori* e segundo a qual o fenómeno pode ser ordenado de acordo com determinadas relações, isto é, no espaço e no tempo, que são, para Kant, as duas formas humanas de uma intuição possível.<sup>79</sup>

O procedimento de Kant na Estética Transcendental consiste então em expurgar o empírico (ou seja, a matéria da sensação) das representações pelas quais a sensibilidade é afectada pelos objectos, para encontrar as representações puras (transcendentais), que apenas dizem respeito à forma *a priori* da sensação, sem a qual esta não poderia ser dada. Neste sentido, a força do argumento de Kant reside especialmente na reflexão sobre a natureza das proposições geométricas e matemáticas, que não derivam nunca de conceitos gerais – uma vez que destes não se podem extrair proposições que os ultrapassem, o que acontece precisamente em geometria –, mas que derivam «da intuição, e de uma intuição *a priori*, com uma certeza apodíctica.»<sup>80</sup> Ou seja, trata-se de compreender por meio de uma explicação necessária a *possibilidade da geometria* «como conhecimento sintético *a priori*»,<sup>81</sup> e os breves exemplos de Kant, neste caso, passam pela proposição geométrica segundo a qual, num triângulo, a soma de dois lados é maior do que o terceiro,<sup>82</sup> e ainda pela proposição segundo a qual duas linhas rectas não podem circunscrever um espaço ou formar uma figura, pois, neste último caso, trata-se de uma proposição sintética *a priori* que é impossível fazer derivar do conceito de linha recta ou do conceito de número dois.<sup>83</sup>

Ora, a primeira dificuldade da teoria de Kant sobre o espaço e o tempo na Estética Transcendental não surge apenas com o problema (que Kant aliás tenta resolver com elegância) de articular o espaço e o tempo como condições subjectivas de uma experiência possível com a experiência real do movimento e da mudança no tempo e no

---

<sup>78</sup> *Crítica da Razão Pura*, «Estética Transcendental», §1.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Idem*, §2.

<sup>81</sup> *Idem*, §3.

<sup>82</sup> *Idem*, §2.

<sup>83</sup> *Idem*, §8.



espaço,<sup>84</sup> e nem sequer com o carácter aparente ou mesmo virtualmente ilusório que uma tal teoria pode atribuir aos fenómenos das coisas no tempo e no espaço, na medida em que a intuição humana «nada mais seja do que a *representação* do fenómeno»,<sup>85</sup> isto é, na medida em que o entendimento da espécie humana, segundo Kant, só acede às *coisas em si* ou númenos como substractos da experiência sensível e, portanto, como efeitos problemáticos ou problemas – o que por sua vez conduz a uma consequente diminuição das forças e das potências de afirmação das faculdades de percepção, entendimento e sensibilidade de todas as espécies, reais ou especuladas, de «seres pensantes finitos».<sup>86</sup>

Pelo contrário, uma primeira dificuldade apresenta-se desde logo a partir momento inicial em que Kant se determina a expurgar o empírico das representações pelas quais a sensibilidade é afectada, no sentido de encontrar as representações puras. E isto porque, se a sensação foi inicialmente definida como o *efeito* de um objecto na sensibilidade, na dupla vertente que incluía o aspecto material indeterminado do objecto, enquanto conteúdo da sensação, e a *forma a priori* da sensação, de acordo com as relações segundo as quais o fenómeno podia ordenar-se numa experiência particular, então é pelo menos contraditório, de acordo com esta primeira definição, imaginar como é que as representações puras (*a priori*), que são inicialmente definidas como *formas* da sensação, podem ser apresentadas como aquelas em que «nada se encontra que pertença à sensação».<sup>87</sup> Pondo a questão ainda de forma mais simplificada e evidente, se as representações puras do espaço e do tempo são *a forma da sensação*, sendo assim, então como é que não lhe pertencem?

Perguntamos se não teria sido mais simples pensar que as representações puras (*a priori*) fossem aquelas segundo as quais a sensação teria uma forma, neste caso, humana. Então as representações pertenceriam naturalmente à forma desta mesma sensação, sem uma ruptura que nos parece artificial. E é a posição que sentimos que toma aliás um terceiro Kant, no *Opus Postumum*, quando caracteriza a matéria como «aquilo que transforma o espaço num objecto dos sentidos»,<sup>88</sup> ou como quando defende

---

<sup>84</sup> *Idem*, §7. Pois, se o tempo e o espaço são apenas formas de uma intuição possível, como pensar o movimento dos corpos no espaço (quer dizer, como pensar, por exemplo, que o meu corpo não está em todo o lado ou que não inclui toda a matéria, uma vez que também não está realmente no espaço, i.e. como pensar a limitação da matéria nos corpos), e como pensar uma mudança universal que parece afectar todos os seres vivos, como a morte?

<sup>85</sup> *Idem*, §8 (sublinhados meus).

<sup>86</sup> *Idem*, §3 *Consequências dos conceitos precedentes*.

<sup>87</sup> *Idem*, §1.

<sup>88</sup> *Opus Postumum*, p. 152, 22:514.

que «não podemos conceber o movimento excepto num espaço preenchido por matéria que forma um contínuo», afirmando que «o espaço que pode ser sentido (ou seja, o objecto de uma intuição empírica de espaço) é o complexo das forças de movimento da matéria – sem o qual o espaço não poderia ser objecto de uma experiência possível e, sendo vazio, não constituiria nenhum objecto para os sentidos.»<sup>89</sup>

Contudo, é um facto que, a partir do momento em que se admite o elemento material da sensação como aquilo que nos dá *o espaço que pode ser sentido*, então já não poderá defender-se que nestas representações puras nada se encontra que pertença à sensação.<sup>90</sup> Pois, quando Kant afirma que «esta intuição [do espaço] deve encontrar-se em nós *a priori*»,<sup>91</sup> tal parece perfeitamente aceitável quando reflectimos na natureza das proposições geométricas e matemáticas, mas, quando Kant ao mesmo tempo nos diz que tal intuição *a priori* equivale a uma intuição pura e não empírica que é *anterior* a toda a percepção,<sup>92</sup> tal ordenação temporal do processo já nos parece de uma artificialidade dificilmente imaginável, uma vez que, na experiência real, não existe de facto o *antes* e o *depois*, surgindo a intuição pura de modo concomitante e simultâneo à matéria da sensação, mesmo até quando esta se compõe, como no caso das proposições geométricas, da matéria abstracta das linhas, dos volumes e dos pontos nos esquemas da imaginação ou dos volumes rigorosamente esculpidos ou desenhados de formas geométricas como cones, cubos ou fractais.

Ao mesmo tempo, se por um lado são notórias estas dificuldades de Kant, por outro lado, quando Kant nos diz que o tempo é a única forma da percepção interna,<sup>93</sup> sentimos imediatamente e de forma intuitiva que algo de muito estranho se está a passar (exactamente como se nos roubassem o chão debaixo dos pés), pois falta, nesta reflexão sobre o sentido fundamental da percepção interna (que gostaríamos de descrever em primeiro lugar como uma *sensação* de si), falta precisamente a descrição dessa sensação imediata que consiste em habitar o corpo, *em estar no corpo*, e, com ela, de viver ou de realizar o espaço que o *corpo ele mesmo* actualiza.

Neste caso, e muito embora sem pretender apresentar uma leitura sistemática de uma obra que continua a renovar-se, nem mesmo exaurir certas áreas desse pensamento,

---

<sup>89</sup> *Idem*, p. 69, 21:219.

<sup>90</sup> *Crítica da Razão Pura*, «Estética Transcendental», §1.

<sup>91</sup> *Idem*, §3.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Idem*, §6: «O tempo não é mais que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior. (...) O tempo é a condição formal de *a priori* de todos os fenómenos em geral. O espaço, enquanto forma pura de toda a intuição externa, limita-se, como condição *a priori*, simplesmente aos fenómenos externos.»

precisaremos de recorrer de novo ao pensamento de José Gil sobre o corpo, à semelhança do que fizemos no segundo capítulo, no sentido de conseguir pensar as «zonas desertas» ou «baldios» nesta realidade que Kant em parte descreveu, em parte pressentiu, e em parte problematizou. Pois, o que é que falta, quando a matéria da sensação é expurgada, e as formas puras da representação deixam de pertencer ao simultâneo da sensação, o que é que falta quando não já existe, para a percepção interna, nem a sensação subtil de habitar o corpo, de estar no corpo, nem a *sensação de si*, ou seja, quando já não existe o espaço paradoxal do corpo habitado, mas apenas o tempo sequencial e abstracto da existência?

Falta um ponto cego, como refere José Gil, no seu artigo «Abrir o Corpo», ou seja, falta precisamente «*esse referencial absoluto porque fora do espaço aberto*», e sem o qual não haveria percepção do mundo:

Reparando bem, não haveria percepção do mundo se o ponto de vista fosse apenas exterior, pois não existiria um *ponto cego*, referencial absoluto porque fora do espaço aberto – e toda a ambiguidade da concepção kantiana do espaço na Estética Transcendental vem da ausência desse ponto cego. Mas também não existiria percepção se o ponto de vista fosse puramente interior. Então ele próprio não poderia situar-se no espaço que não apresentaria abertura, fechado sobre si, puro espírito sem extensão. Ou seja, a noção de “sujeito perceptivo” estável, e em si, imóvel face ao mundo, é uma ficção. Se há consciência do mundo e percepção, é porque o ponto de vista está e não está no espaço – ou melhor, é num outro tipo de espaço que se “situa”. Em segundo lugar, esse outro espaço define uma linha de fronteira entre interior e exterior, de tal modo que seria impossível perceber o mundo se se não percepcionasse ao mesmo tempo *parcialmente* o corpo. *Vemos o mundo do exterior do interior, da zona de fronteira que separa o nosso corpo do espaço que o rodeia. Isso faz de toda a zona fronteira, a pele, uma consciência – como se víssemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele; como se a consciência fosse coextensiva à sua superfície, de maneira que a vista e os ouvidos deixassem de ser órgãos privilegiados da percepção, tornando-se o corpo inteiro, com a pele que o cobre e o traz ao exterior, com o seu movimento, os seus membros e articulações que contribuem directamente para a percepção do mundo, como que um órgão único perceptivo. O corpo inteiro “vê”, ou melhor, “percepciona”.*<sup>94</sup>

Mas este ponto cego, esse corpo-ponto imaterial e abstracto, que referimos no segundo capítulo como «agente-operador do movimento de engendramento da imagem», sem gravidade, sem peso e sem traçado, e que por sua vez «não [é] o corpo próprio com o seu volume, os seus contornos e o seu peso, mas um corpo-ponto que se desloca como sem-peso»,<sup>95</sup> tal corpo como referencial absoluto porque fora do espaço aberto, não existe nem é pensado, na Estética Transcendental. E este problema, a par com a ausência do elemento material da sensação e a divisão temporal artificial dos seus

---

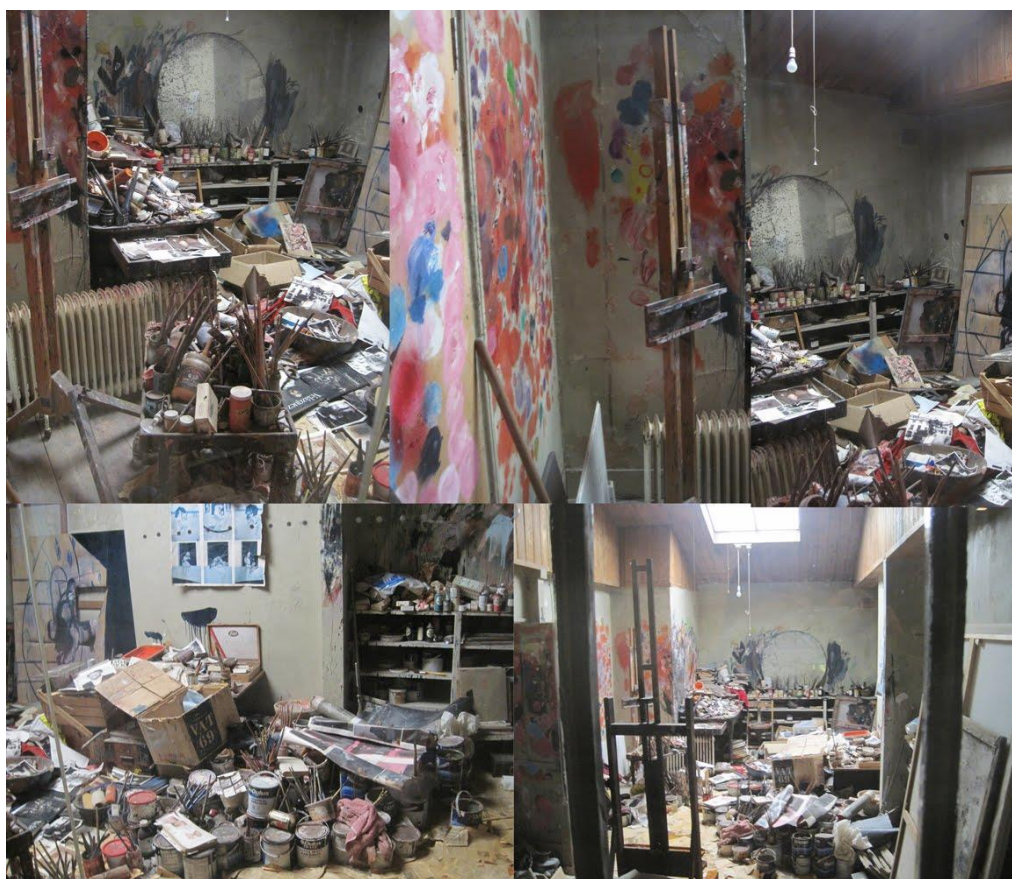
<sup>94</sup> GIL, José, «Abrir o Corpo» in FONSECA, Tania Mara Galli e ENGELMAN, Selda (Org.), *Corpo, Arte e Clínica*, p. 9 (sublinhados meus).

<sup>95</sup> GIL, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, p. 172

elementos (forma e conteúdo) num *antes* e *depois* que não existem de facto na experiência real, produz uma situação paradoxal – ou seja, uma percepção do mundo de uma espécie viva particular de seres pensantes finitos (a espécie humana), mas sem ponto de vista e sem corpo.

O que significa então, neste caso em que a percepção na experiência real opera de facto a partir de um ponto que percorre o corpo, e que funciona como um referencial absoluto, fora do espaço aberto, o que significa então «estar e não estar no espaço»? Portanto, o que significa *habitar o corpo*, ou *ter a sensação de estar no corpo*? Ver o mundo «do exterior do interior», «como se víssemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele»?<sup>96</sup>

Antes de responder a estas questões, porém, observemos primeiro a noção de espaço implicada na Analítica do Sublime, no sentido de verificar o contraste que existe entre esta e a noção de espaço que se propõe na Estética Transcendental.



Reconstrução do Estúdio de Francis Bacon na Galeria Hugh Lane, em Dublin<sup>97</sup>

<sup>96</sup> GIL, José, «Abrir o Corpo» in FONSECA, Tania Mara Galli e ENGELMAN, Selda (Org.), *Corpo, Arte e Clínica*, p. 9.

<sup>97</sup> O estúdio de Francis Bacon foi integralmente transportado de Londres para Dublin, peça por peça, pela *Dublin City Gallery The Hugh Lane*. É notável o contraste entre a organização do espaço no estúdio e o

O primeiro aspecto desta diferença salta aos olhos como uma evidência, desde as primeiras linhas da «Definição Nominal de Sublime»,<sup>98</sup> pois, enquanto o espaço na Estética Transcendental é uma quantidade (matemática), o espaço na Analítica do sublime é, pelo contrário, uma *magnitude* (estética).

Denominamos *sublime* o que é *absolutamente grande*. Mas ser grande e ser uma grandeza são conceitos totalmente distintos (*magnitudo e quantitas*). Do mesmo modo, *dizer simplesmente (simpliciter)* que algo é grande é também totalmente diverso de dizer que ele seja *absolutamente grande (absolute, non comparative magnum)*. O último é o que é grande acima de toda a comparação.<sup>99</sup>

Sabemos imediatamente e pela própria experiência, e independentemente das explicações de Kant, que o que é absolutamente grande e para além de toda a comparação, produzindo «aquela comoção que nenhuma avaliação matemática das grandezas pode efectuar»,<sup>100</sup> se pode encontrar por todo o lado (dependendo de um enquadramento que parte de uma certa disposição nossa, ou de uma certa experiência ou estado do nosso corpo em contraponto de fuga com o pensamento), tanto numa visão de nebulosas e de espirais de galáxias enroladas em poalha de luz branca, como na espuma das ondas do mar dissipando-se sobre a areia, como nas cores de um escaravelho ou nas asas de uma pequena borboleta, e até na imagem de um átomo imaginário, numa tabuleta, numa pequena coisa caída ou na visão de um saco de plástico, dançando suavemente rente a um muro, na invisível corrente irregular e dançarina de uma aragem imprevisível.

Pois, de acordo com Kant, o que é absolutamente grande e, portanto, sublime, «é o que somente pelo facto de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa toda a medida dos sentidos»,<sup>101</sup> quer dizer, o que é absolutamente grande não é o objecto dos sentidos em si próprio, «mas sim o uso que a faculdade do juízo faz de certos objectos para o fim daquele sentimento [do sublime]». <sup>102</sup>

---

resto da casa de Francis Bacon, que, apesar de ser bastante pobre, tendo em conta os recursos do pintor na época, era extremamente ordenada. Bacon afirma precisamente, a respeito do seu estúdio: «I feel at home here in this chaos because chaos suggests images to me.» [*Francis Bacon - A Terrible Beauty*, 28/10/2009 – 07/03/2010 : vídeo produzido para *Dublin City Gallery The Hugh Lane*, pelas Feenish Productions].

<sup>98</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §25 – *Definição nominal do sublime*.

<sup>99</sup> *Idem*, §25, 81-82.

<sup>100</sup> *Idem*, §26 – *Da avaliação da grandeza das coisas da natureza, que é requerida para a ideia do sublime*, 87.

<sup>101</sup> *Idem*, §25 – *Definição nominal do sublime*, 85.

<sup>102</sup> *Ibidem* (parêntesis rectos meus).

Ora, como vimos, logo no primeiro capítulo, contrariamente ao que acontecia num juízo de cognição, que era um juízo determinante, o juízo de gosto, que era um juízo reflectinte, não se fundava sobre conceitos.<sup>103</sup> Vimos também que, em Kant, as condições de possibilidade de formulação de um juízo de gosto eram condições que permitiam que um juízo de gosto se exprimisse e pretendesse *com legitimidade* à universalidade, o que era igualmente válido, tanto para o juízo de gosto sobre o belo, como para o juízo de gosto sobre o sublime.<sup>104</sup> Ao iniciar-se o jogo entre as faculdades em busca de um conceito que unificasse o disperso das impressões sensíveis, observámos então que as faculdades se encontravam num movimento que era como um “livre jogo” (quase uma dança), ou seja, no caso do juízo sobre o belo, livre jogo harmonioso entre as faculdades da imaginação e do entendimento, e, no caso do juízo sobre o sublime, um jogo de encadeamento entre contrastes e desequilíbrios em estados sucessivos de atracção e repulsão (desejo e impossibilidade), que traduziam o desacordo entre as faculdades da imaginação e da razão.

A disposição do ânimo para o sentimento do sublime exige uma receptividade do mesmo para ideias; pois precisamente na inadequação da natureza a estas últimas, e por conseguinte só sob a pressuposição das mesmas e do esforço da faculdade de imaginação em tratar a natureza como um esquema para as ideias, consiste o terrificante para a sensibilidade, o qual contudo é ao mesmo tempo atraente: porque ele é uma violência que a razão exerce sobre a faculdade da imaginação somente para ampliá-la convenientemente para o seu domínio próprio (o prático) e propiciar-lhe uma perspectiva para o infinito, o qual para ela é um abismo.<sup>105</sup>

No caso da apreensão do sublime, portanto, o que a faculdade do juízo nos permite captar, de um modo paradoxal e imediato, e por todo o lado, é precisamente um infinito.

A natureza é portanto sublime naquele entre os seus fenómenos cuja intuição comporta a ideia da sua infinitude. Isto porém não pode ocorrer senão pela própria inadequação do máximo esforço da nossa faculdade de imaginação na avaliação da grandeza de um objecto.<sup>106</sup>

Mas é evidente, segundo a descrição de Kant, que tal inadequação do esforço da faculdade de imaginação para avaliar a grandeza de um objecto absolutamente grande não pode dar-se no caso da apreensão de uma grandeza matemática (quantitativa), na

---

<sup>103</sup> *Idem*, §8 – A universalidade do comprazimento é representada num juízo de gosto somente como subjectiva.

<sup>104</sup> *Idem*, §57 – Resolução da antinomia do gosto.

<sup>105</sup> *Idem*, §29 – Da modalidade do juízo sobre o sublime da natureza, 111.

<sup>106</sup> *Idem*, §26 – Da avaliação da grandeza das coisas da natureza, que é requerida para a ideia do sublime, 94.

medida em que os conceitos numéricos do entendimento podem sempre progredir até ao infinito, sem impedimento. Pelo contrário, é no caso da avaliação estética de uma grandeza que este esforço de compreensão, «que ultrapassa a faculdade de imaginação para conceber a apreensão progressiva num todo das intuições»,<sup>107</sup> encontra um limite.

A este propósito, Kant explica como procede a faculdade da imaginação, no sentido de conseguir admitir intuitivamente um *quantum*, para poder utilizá-lo *como medida* ou como unidade para a avaliação da grandeza por números.<sup>108</sup> Porque, ainda que a avaliação lógica das grandezas seja matemática, operando por séries que podem prosseguir até ao infinito e que têm por medida uma unidade convencionada, contudo, e como bem observa Kant, a grandeza desta medida «tem de ser admitida como conhecida»<sup>109</sup> (e, de facto, o padrão de uma tal medida inicial só pode ser o corpo humano), pois, «se esta [medida] então tivesse de ser avaliada de novo somente por números, cuja unidade tivesse de ser uma outra medida, (...) jamais poderíamos ter uma medida primeira ou fundamental, isto é, tão pouco algum conceito determinado de uma grandeza dada.»<sup>110</sup> O que leva Kant a uma conclusão à partida incompatível com o procedimento adoptado na Estética Transcendental, no sentido de encontrar o espaço enquanto representação pura da sensibilidade ou forma *a priori* da sensação, quer dizer, que a avaliação das grandezas dos objectos da natureza é em primeiro lugar estética:

A avaliação da grandeza da medida fundamental tem de consistir simplesmente no facto de que se pode captá-la imediatamente numa intuição e utilizá-la pela faculdade da imaginação para a apresentação dos conceitos numéricos; isto é, toda a avaliação das grandezas dos objectos da natureza é por fim estética (ou seja, determinada subjectivamente e não objectivamente).<sup>111</sup>

Ora, a faculdade da imaginação procede por apreensão (que pode ir até ao infinito, na medida em que é geométrica) e por compreensão (com base nesta medida sensível primária que é captada na experiência e que portanto rapidamente pode atingir o seu limite máximo, o que por sua vez impede a anterior progressão não interrompida).<sup>112</sup> Por esta razão é que o esforço da compreensão é sentido na avaliação estética da grandeza, na medida em que a compreensão (sensível) não pode progredir até ao infinito, ao contrário do que acontece com a apreensão (geométrica). Porém,

---

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> *Idem*, §26, 86-87.

<sup>109</sup> *Ibidem.*

<sup>110</sup> *Ibidem*, (parêntesis rectos meus).

<sup>111</sup> *Ibidem.*

<sup>112</sup> *Ibidem.*

como a única medida fundamental apta à avaliação da grandeza na natureza é o todo absoluto – ou seja, todo absoluto em que por sua vez a natureza, como fenómeno, se apresenta enquanto infinitude compreendida –, então surge um conflito irresolúvel entre, por um lado, um absoluto que opera como medida fundamental da compreensão e a apreensão que procura levar essa medida até ao infinito. Porque, como bem sublinha Kant, uma totalidade absoluta que progride sem fim é um conceito que se contradiz a si próprio. Efectivamente, e como também referiu Deleuze, é como se se abrisse uma linha vulcânica na carta ou no traçado do movimento do jogo das faculdades que são levadas ao limite da sua potência, uma incrível violência que por sua vez nos conduz à apreensão paradoxal e imediata de um absoluto infinito, no sentimento do sublime, perante a natureza.

Compreendemos então como é que a noção de espaço implicada na Analítica do Sublime, ao contrário de uma grandeza matemática (avaliada através de conceitos numéricos, que seriam dados *a priori*) é uma magnitude (uma grandeza estética), ou seja, um *quantum* que é admitido intuitivamente, com base um padrão de medida que, a nosso ver, só pode ser dado pelo corpo. E compreendemos também que Kant descreva o esquematismo como «uma arte oculta nas profundezas da alma humana, cujo segredo de funcionamento dificilmente poderemos alguma vez arrancar à natureza e pôr a descoberto perante os nossos olhos.»<sup>113</sup>

Porque a simples possibilidade de esquematizar, como vimos, ao implicar um movimento mental altamente abstracto, mas ao mesmo tempo, e de um modo paradoxal, físico, na medida em que um tal movimento envolve sempre a experiência de um trajecto do corpo que opera por mecanismos específicos, revelava já a necessidade de pensar esse corpo-ponto imaterial e abstracto, que referimos no segundo capítulo como «agente-operador do movimento de engendramento da imagem», sem gravidade, sem peso e sem traçado, e que por sua vez «não [é] o corpo próprio com o seu volume, os seus contornos e o seu peso, mas um corpo-ponto que se desloca como sem-peso»,<sup>114</sup> ou seja, um corpo que funciona como referencial absoluto porque fora do espaço euclidiano, isto é, que opera a partir de uma outra esfera (de que tentamos produzir uma qualquer inteligibilidade, ainda que mínima, ou quase rarefeita), quer dizer: um «cruzamento» entre o físico e o psíquico que permite, por exemplo, que *eu viva* (através

---

<sup>113</sup> *Crítica da Razão Pura*, Livro Segundo, Capítulo I – Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento, pp. 183-184.

<sup>114</sup> GIL, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, p. 172



da compreensão de uma medida primária que me é dada pelo corpo) o número mil como uma «série» de volumes encaixados, à maneira de bonecas russas.

Pois, como é que se vive a variação das três linhas rectas que podem compor um triângulo num plano, por exemplo? Vivem-se como contracções ou distensões, como acumulações e cortes, vivem-se por somas e subtrações, por aumentos e diminuições, por «crescimentos» e «encolhimentos» - ou seja, vivem-se com uma determinada experiência abstracta do corpo, que nos permite experimentar na imaginação (mas com uma sensação real dos «tamanhos») a variação das distâncias, digamos assim: o corpo permite-nos, como padrão vivo de toda a medida, experimentar na imaginação a variação de qualquer comprimento, directa e abstractamente, como se fosse *na pele*.

E o mesmo corpo-ponto parece estar implicado nos movimentos de deslocação das diferenças ou conjuntos de diferenças entre intuições e conceitos ou ideias, que vimos produzirem os símbolos. E ainda que Kant nunca refira explicitamente o corpo humano enquanto padrão de medida, mesmo na abordagem da Analítica do Sublime, que já o pressupõe, ao contrário do que acontecia na abordagem do espaço na Estética Transcendental, de que estava completamente ausente um «ponto cego», a verdade é que mesmo assim Kant não pode deixar de afirmar que uma magnitude se avalia «na simples intuição, *segundo a medida ocular*».<sup>115</sup>

Verificamos então, nesta análise que revela o peculiar talento cirúrgico de Kant, na observação das actividades do aparelho mental da espécie humana, que é um órgão do corpo físico, a visão, que nos dá a medida ocular imediata das grandezas no espaço, ou seja, as impressões vivas sem representação numérica e que por sua vez servirão à imaginação matemática como medidas primárias.

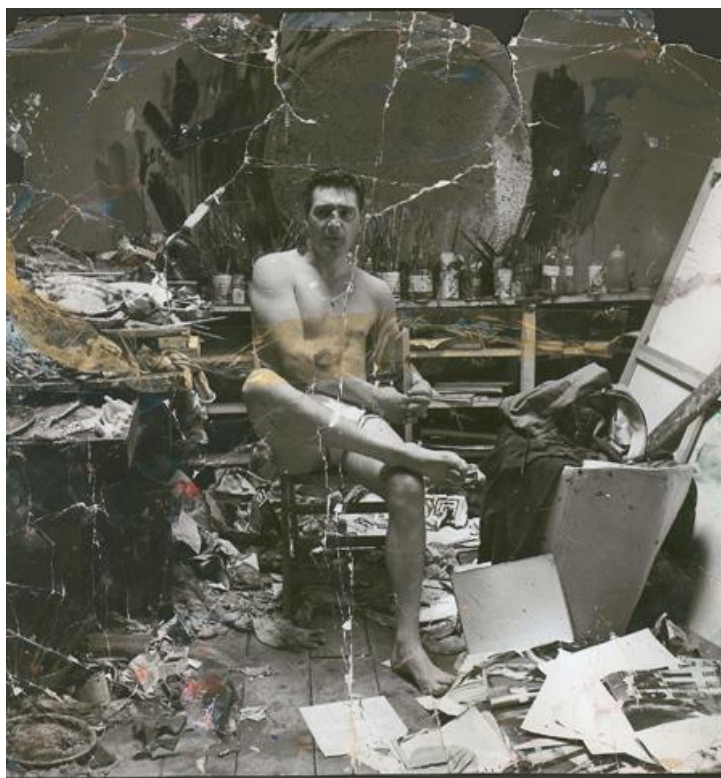
E eis um notável e breve rasto, ainda que mutilado, do corpo que procuramos capturar – esse corpo que está invisível em Kant – e, com ele, a configuração do eixo da diferença que se encontra entre a noção de espaço na Estética Transcendental e a noção de espaço na Analítica do Sublime. Pois temos agora, em vez de uma proposição geométrica ou de uma figura num espaço euclidiano *a priori*, sem ponto de vista, esta curiosa «medida ocular», que por sua vez e de súbito nos conduz, no caso da apreensão do sublime e no contexto de um peculiar contraponto de fuga entre corpo e pensamento, a um olho que capta o infinito.

---

<sup>115</sup> *Crítica da Faculdade do Juízo*, §26 – *Da avaliação da grandeza das coisas da natureza, que é requerida para a ideia do sublime*, 86 (sublinhados meus).

## Como pensar um corpo em arte?

O movimento de transformação das nuvens constitui *uma alteração que implica um deslocamento*, de tal modo que percebemos as modificações e o deslocamento numa continuidade paradoxal que não deixa ver o seu dinamismo interno. (...) O movimento das nuvens altera [as formas] por surgimento e aparição, como se uma figura, um contorno, uma linha, uma crista viessem completar o que resta do desaparecimento dos traços anteriores – como se uma *figura invisível virtual* se actualizasse no prolongamento das que olhávamos e que já lá não estão. Estranho devir das formas cujo movimento se apreende sem apreender a sua lógica – como se cada forma surgisse do caos e viesse todavia enquadrar-se no nexos próprio da nuvem.<sup>1</sup>



John Deakin, "George Dyer no Estúdio de Reece Mews", c. 1964.<sup>2</sup>

O pensamento sobre o espaço é crucial para a discussão e articulação do nosso problema, a necessidade da arte, por duas razões. Não só porque um corpo actualiza o espaço, ou melhor, porque um corpo *realiza* o espaço, mas também porque, como por exemplo notou José Gil, é a partir de um pensamento sobre o espaço do corpo que realmente «tocamos nos fundamentos da arte, [e] nesse espaço de onde emerge a forma artística».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> GIL, José, «O Gesto e o Sentido» in *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 122 (parêntesis rectos e segundos sublinhados meus).

<sup>2</sup> Como já referimos, a reconstrução integral do estúdio de Francis Bacon, em conjunto com o arquivo dos seus materiais, encontra-se na Galeria de Hugh Lane, em Dublin.

<sup>3</sup> GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 16 (parêntesis rectos meus).

Mas como pensá-lo, este espaço peculiar que é o do engendramento das formas, dos florescimentos, da circulação das intensidades e da composição e emissão de forças, espaço dos movimentos abstractos e paradoxalmente físicos que irão produzir as figuras, os corpos em arte e as imagens imprevisíveis e inesperadas? De facto, gostaríamos de pensar este espaço como quem pensa o espaço dos movimentos de uma nuvem, ou o espaço dos gestos e dos movimentos dançados, como nos propõe José Gil. Mas porque é que é realmente a partir de «um espaço» que imaginamos ou pensamos que emergem as formas artísticas?

Talvez porque o espaço do corpo habitado, que é também o espaço paradoxal dos afectos amodais,<sup>4</sup> das forças virtuais e das pequenas percepções, «mundo de forças» que têm efeitos nas percepções subtis e através do qual a consciência se dá «um campo imenso» (quer dizer: «um campo infinito que cobre o sentido e engloba todo o pensamento»), na verdade, talvez porque seja realmente e sempre a partir desse «espaço» que se abre um campo ou um plano de imanência que por sua vez pode ser pensado como uma «força de contágio, que doravante religa a consciência ao mundo, e que vai permitir toda a arte».<sup>5</sup> O que em parte pode explicar mesmo a necessidade de Kant em discutir de um modo tão preciso uma noção de espaço na *Analítica do Sublime*, a propósito da formação do juízo estético na apreensão do sublime, revelando-se desde aí a pertinência de um pensamento sobre o espaço, para a compreensão do que acontece em arte. Por outro lado, e colocando a questão de um modo ainda mais evidente, se é verdade que a necessidade da arte passa realmente pela necessidade de agenciar um «outro corpo» (agenciamento este que pode passar, tanto por uma produção, como por uma fruição), e portanto admitimos a existência de um corpo, e, em particular, a existência de uma experiência do corpo que precisa de ser pensada, em arte, então também precisamos de pensar o espaço que esse corpo *realiza*.

Retomemos então o ponto em que ficámos no capítulo anterior, ao estabelecer as diferenças entre o espaço na *Estética Transcendental* e o Espaço na *Analítica do Sublime*, colocando a seguinte questão: o que queria dizer exactamente, no caso em que verificámos que a percepção na experiência real operava de facto a partir de um ponto que percorria o corpo, e que funcionava como um referencial absoluto, fora do espaço aberto, o que queria dizer, segundo as palavras de José Gil, «estar e não estar no

---

<sup>4</sup> Cf. a noção de «afectos amodais» no capítulo «O Gesto e o Sentido», em *Movimento Total – O Corpo e a Dança*.

<sup>5</sup> *Idem*, «A Consciência do corpo. A zona.», p. 178 (sublinhados meus).

espaço»? Ou seja, o que é que significava habitar o corpo, ou ter a sensação de estar no corpo? E o que era realmente a pele como visão, num corpo inteiro que via?

Não há dúvida, «se há consciência do mundo e percepção, é porque o ponto de vista está e não está no espaço – ou melhor, é num outro tipo de espaço que se “situa”». <sup>6</sup> Verificámo-lo em particular com a análise dos movimentos abstractos que tanto a ideia kantiana de esquema, como a produção de símbolos, pressupunham. Porém, como pensá-lo, esse «outro espaço» que por sua vez «define uma linha de fronteira entre interior e exterior, de tal modo que seria impossível perceber o mundo se se não percepcionasse ao mesmo tempo *parcialmente* o corpo»? <sup>7</sup> Podemos realmente dizer: «É de um ponto no meio da testa que vejo o mundo, que vejo as partes incompletas do meu próprio corpo, com os seus membros parcialmente truncados na visão, mãos completas, rosto apenas pressentido, todo o corpo que devém como que uma linha de costa, com os seus cabos, prolongamentos, buracos, recifes, linhas, saliências, ravinas, enseadas, praias.» E é um facto que a percepção do mundo se faz nestas condições, sob o escopo deste ângulo peculiar, mas a verdade é que tal descrição ainda não corresponde à sensação real de habitar o corpo.

O que é, portanto, ver o corpo, do interior do corpo?

José Gil defende, em *Movimento Total – O Corpo e a Dança* que «o olhar interior não vê um corpo do exterior que situaria no interior, a partir de um ponto de vista determinado, etc.» mas que «ver do interior é antes de mais projectar *todo um sentir do corpo* no espaço, no espaço interior». Ou seja, «é *abrir* este último, segundo as forças e os afectos que transportam o movimento.» <sup>8</sup>

Ora, isto quer dizer que se projecta neste espaço paradoxal ou «zona» (um espaço transcendental e virtual), já «não um corpo ou membros em movimento», como poderia parecer à primeira vista numa análise superficial ou distraída dos movimentos do corpo, «mas o próprio movimento que abriu o espaço e que se confunde com *o movimento do exterior visto do interior*», e é daí que «resultam linhas ou planos em movimento.» <sup>9</sup>

Quando me vejo do interior a correr a direito, projecto uma linha sobre o espaço interior; quando viro, projecto um plano ou uma abstracção de uma figura espacial em movimento. Projecto sempre o elemento mais abstracto que pode realizar o movimento

---

<sup>6</sup> GIL, José, «Abrir o Corpo» in FONSECA, Tania Mara Galli e ENGELMAN, Selda (Org.), *Corpo, Arte e Clínica*, p. 9

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> GIL, José, «A consciência do corpo. A zona.» in *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 166.

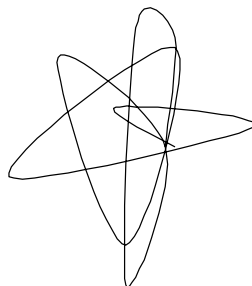
<sup>9</sup> *Ibidem*.

empírico do próprio espaço. São projecções espaciais virtuais de forças que se desdobram. O sentir cinestésico – o movimento do corpo visto do interior – supõe um espaço topológico, não euclidiano, onde as oposições não definem exactamente distâncias. Como vimos, o pensamento não pode compreender os movimentos paradoxais do corpo sem que estes se tornem eles próprios movimentos do pensamento. Este «vira-se», portanto, torce-se como uma banda de Möbius, passa de um movimento contínuo de um espaço tridimensional ao plano (Cézanne, Matisse e toda a pintura moderna). É porque o pensamento *percorre* as mesmas vias que engendram no mesmo espaço dois espaços heterogêneos que desposa o movimento do espaço, quer dizer do corpo (visto do interior).<sup>10</sup>

Tal descrição da compreensão dos movimentos paradoxais do corpo pelo pensamento está próxima da experiência real de que, quando andamos, dançamos, jogamos, brincamos, tocamos um instrumento musical, não pensamos propriamente «vou colocar um pé à frente do outro», «vou conseguir equilibrar-me em pé, em posição erecta», «vou mover o braço direito e abrir os dedos para rodear com eles aquele copo», «vou articular o terceiro dedo da mão esquerda sobre a tecla mi do piano». Uma condição que José Gil justamente observa quando descreve o facto de que «a tomada de consciência da tarefa a realizar com o corpo provoca em geral o seu fracasso, porque não deixámos então o corpo suficientemente livre para a efectuar por si só».<sup>11</sup>

Mas como é que isto acontece?

Segundo o autor, tal acontece na medida em que o conhecimento espontâneo que o corpo tem do mundo se liga a pequenas percepções, intervalares, imperceptíveis, inconscientes, e ao espaço paradoxal que elas compõem. «O corpo capta por si próprio as linhas intersticiais de tensão e de energia que, sendo moduladas como convém, compõem o equilíbrio das diferentes partes do corpo.»<sup>12</sup> E é o que observamos quando vemos a cambalhota do bailarino a partir do ponto de vista do interior do corpo (ou seja, essa linha abstracta que o meu pensamento traça, para produzir a cambalhota) e seria qualquer coisa assim:



---

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Idem*, p. 158.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

Movimento que ao fazer-se cria um «espaço próprio», paradoxal e virtual, espaço esse que por sua vez corresponde ao «vivido» do espaço do corpo e que por sua vez está, não só «para além do vivido da consciência (de um objecto)», como também para além do sentido do corpo, isto é, «nas fronteiras entre o sentido e o pensado».<sup>13</sup>

As pequenas percepções supõem uma zona de percepções de movimentos ínfimos e de forças poderosas. A percepção dos movimentos visíveis do corpo desencadeia outras percepções, de um outro género: «percepções» de movimentos virtuais. A auto-percepção do corpo cinestésico cria um espaço próprio: o facto de um corpo se virar numa cambalhota engendra um espaço virtual onde planos, linhas, curvas «se viram no ar». Porque não se percebe a cambalhota (como se fosse vista do exterior); mas é a cambalhota empírica que induz ou abre um espaço paradoxal virtual onde o baixo se torna alto sem que a orientação se perca: neste sentido, o baixo pode tornar-se o alto sem deixar de ser ele próprio. E o mesmo acontece com as outras dimensões do corpo. A visão da cambalhota do ponto de vista do interior do corpo, quer dizer, da sua profundidade, é o «vivido» do espaço do corpo. Este está para além do vivido da consciência (de um objecto) e, como vivido de um corpo já não é sentido, mas está nas fronteiras entre o sentido e o pensado.<sup>14</sup>

E nós perguntamos: não era precisamente este espaço virtual, no cruzamento entre o físico e o psíquico, entre o «sentido» e o «pensado», o que os movimentos abstractos do esquema e do símbolo implicavam? Como as linhas abstractas que compõem o movimento da cambalhota do ponto de vista do interior do corpo, nesse «espaço paradoxal virtual onde o baixo se torna alto sem que a orientação se perca», não eram precisamente esses movimentos abstractos e paradoxalmente físicos, como «vividos» do espaço do corpo, que estavam implicados nas operações de esquematizar e simbolizar? E não é afinal também este espaço que permite criar uma inicial forma de inteligibilidade para a «natureza misteriosa» dos afectos amodais que transitam sinestesicamente entre os diferentes planos sensoriais do corpo? No fundo, os mesmos afectos que também permitem dizer, de uma tarde de Verão, que ela é alegre, como de uma voz, que ela é cristalina, como de uma paisagem, que ela parece cantar ou dançar, ou mesmo falar-nos numa espécie «linguagem cifrada»,<sup>15</sup> como inclusivamente observou Kant?

Os afectos amodais serão porventura os afectos microscópicos que parecem estar na base de toda a percepção transmodal, permitindo uma passagem molecular entre as cores, os sons, as texturas, os movimentos, os volumes, os sabores, as ideias e os conceitos, na verdade, como se o «poder de ser afectado» pudesse ele próprio ser uma espécie de escala intensiva que atravessasse os diferentes planos, registando e acoplando

---

<sup>13</sup> *Idem*, p. 164.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, §42 – *Do interesse intelectual pelo belo*, 170.

pulsações, diferenças, vibrações mínimas, ressonâncias, semelhanças, saltos e intervalos.<sup>16</sup> O que nos permitiria perceber de que modo é que uma tonalidade musical possui realmente uma «tonalidade» (literalmente: um tom, ou uma cor), e de que forma esse tom ou cor arrasta consigo um grau de alegria ou de tristeza, como que de expansão ou contracção, de luz ou de calor. Pois, o que significa «abrir o espaço interior», «segundo as forças e os afectos que transportam o movimento»?<sup>17</sup> De que forma é que as forças e os afectos no movimento transportado (no caso da dança, pelo gesto, mas, no caso da poesia, pelo ritmo da frase, pela prosódia das palavras que formam linhas, fluxos e traçados, como se fossem as linhas ou as correntes dos gestos desenhadas no ar), de que forma é que estas forças e afectos abrem o espaço? Não é verdade que o afecto parece gozar de um estatuto nómada, entre o corpo e o pensamento, entre o físico e o psíquico, entre o sentido e o pensado, constituindo, entre os dois planos, uma «força de passagem» (e, portanto, de abertura)? Um afecto afinal não é o resultado de uma força que se cruza entre o corpo e a mente, como uma ponte que os ata (como a duas margens paralelas) num mesmo e misterioso nó?

Para a construção do conceito de «afecto amodal», José Gil recorre à terminologia de Daniel Stern segundo a qual a percepção amodal corresponde «à capacidade inata do latente “de tratar informações recebidas numa modalidade sensorial e de as traduzir numa outra modalidade sensorial”», por exemplo: o som em imagem, ou o tacto em som.<sup>18</sup> Neste sentido, os afectos e os movimentos amodais são acontecimentos «altamente abstractos, transferíveis de um sentido para o outro», ou seja, «dos sentidos para o pensamento» ou «do pensamento para o corpo.»<sup>19</sup> O que significa que «a percepção amodal, cuja natureza continua ainda a ser misteriosa, se estende às formas, às intensidades, aos ritmos e aos afectos».<sup>20</sup> Os afectos amodais «mostram-se» em movimentos de transição (nuvens de micro-movimentos entre os macro-movimentos) que escapam a um significado verbal mas que têm um sentido que é dado de um modo imediato pelo corpo. Como lhes chama Daniel Stern, são «afectos

---

<sup>16</sup> Literalmente, esta potência que permite desencadear os afectos parece ser como uma escala que é capaz de «sentir» ou «perceber» ou «registar» todos os graus de saturação (desde «um mais que pleno», até à «rarefacção») e que opera como que a partir de um neutro ou de um zero. Só que quando tentamos pensá-la de um modo concreto, a esta potência de ser afectado ou de produzir afectos, percebemos que ela tem de implicar um corpo enquanto plano ou tecido de captura, exclusão ou composição de forças, um corpo, é certo, mas um corpo vivo e habitado que é em si mesmo paradoxal, ou, como dirá Deleuze, um corpo-sem-órgãos.

<sup>17</sup> GIL, José, «A consciência do corpo. A zona.» in *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 166.

<sup>18</sup> *Idem*, «O Gesto e o Sentido», p. 111.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

de vitalidade», básicos e primários, «que não têm necessidade de ser traduzidos para ser compreendidos».<sup>21</sup> Portanto, são afectos não categoriais (não classificáveis), ou seja, microscópicos, e pertencem ao próprio movimento básico e primário do sentido, que é em grande parte inconsciente.

José Gil compara os afectos de vitalidade ao *conatus* Espinosa, na medida em que estes exprimem a «potência de vida de um afecto, a força de afirmação da vida».<sup>22</sup> «Não têm necessidade de qualquer dispositivo porque constituem elementos primários de formação de todo o sentido. Quando Espinosa afirma que a alegria afirma a nossa “potência de agir” (...), enquanto a tristeza a diminui, compreendemo-lo imediatamente, sem termos de recorrer a outro tipo de experiência ou de pensamento. E se compreendemos a alegria, *esta* alegria, é através da modulação da potência vital que ela transporta consigo. No limite, são os afectos de vitalidade que nos permitem apreender imediatamente os afectos «categoriais», macroscópicos e discretos (alegria, medo, surpresa).»<sup>23</sup>

Percebemos assim, de um modo inicial, como é que o espaço paradoxal dos afectos amodais, das forças virtuais e das pequenas percepções, ou seja, o espaço paradoxal do corpo humano vivo e habitado e em que o corpo se move com uma paradoxal (mas natural) «consciência inconsciente»,<sup>24</sup> compreendemos assim como é que este espaço possa ser o espaço do engendramento das formas, dos florescimentos e da circulação das intensidades, precisamente na medida em que este é um espaço que ele mesmo se *abriu* ou *compôs* por meio destas misteriosas forças de passagem – as percepções subtis e os afectos amodais que são como ventos ou correntes de ar, quer dizer: velocidades poderosas capazes de abrir, atravessar e compor as matérias e os planos mais diversos e heterogêneos.

No entanto, que este espaço paradoxal esteja para além do vivido da consciência, nas franjas entre o sentido e o pensado, fazendo com que o pensamento se «torça» (literalmente) para as imagens, para as figuras, para as formas, para os sons ou para os gestos, como uma espécie de Banda de Möbius (o que aliás verificámos que acontecia também na operação de esquematizar), isto implica que um tal espaço já não se pode restringir, nem apenas ao corpo visto do interior (sob a forma de afectos e sensações), nem ao corpo visto do exterior (o corpo-objecto com os seus contornos), e nem sequer a

---

<sup>21</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 106.

<sup>24</sup> *Idem*, «A consciência do corpo. A zona.», pp. 157-164.



uma síntese destes dois pólos.<sup>25</sup> Nesta revolucionária abordagem do corpo, a separação rígida e na verdade artificial entre o espaço interior e o espaço exterior do corpo (que fazia do corpo físico uma espécie de «invólucro») colapsa, revelando em vez disso um fenómeno de «coexistência, mistura múltipla e osmose» entre os dois espaços.

Novidade absoluta de José Gil, que propõe uma perspectiva do corpo como um «visto do exterior do interior», «que não é a síntese dos dois pólos de Husserl (*Ideen II*), nem a imagem do corpo próprio segundo factores internos (Paul Schilder, Gisela Pankow), mas, no sentir cinestésico, *alguma coisa* como um espaço interior coextensivo ao, e que se confunde com o, espaço exterior.»<sup>26</sup> «Zona» ou «espaço transcendental (e) artístico», espaço de onde emerge, por exemplo, o movimento dançado, é a génese deste espaço que «abre aos movimentos do corpo a gama infinita de possíveis dos movimentos corporais e das suas combinações», quer dizer: «o bailarino deixa de ser limitado pelas imposições anatomo-constitutivas do seu corpo, uma vez que neste [novo] espaço o corpo empírico sofre desmembramentos, desarticulações, distensões, esboroamentos, divisões, deformações, metamorfoses, processos teratológicos tais que uma infinidade de corpos virtuais vêm habitá-lo. Múltiplos espaços heterogêneos coexistem aqui virtualmente (não constituindo o espaço do corpo mais do que uma actualização necessária).»<sup>27</sup>

Mas como é que o espaço interior se torna coextensivo ao espaço exterior? As operações para formar ou compor esta zona de coextensão (que tentaremos analisar no capítulo seguinte e que observámos também no caso de Caeiro) parecem poder adoptar modos infinitos, razão pela qual ficaremos sempre impedidos de apresentar uma regra, um programa, ou uma síntese completa de princípios. O que não nos impede porém de perguntar, por exemplo, quais serão os factores desta enigmática operação e quais as linhas de intensificação, produção e alargamento criativo de uma tal fronteira paradoxal que encontramos nos corpos em arte, mas que nos parece estar sempre subjacente a todo o vivido do corpo, ainda que de uma forma mais ou menos rarefeita.

Observámos, a propósito de Caeiro, e de um modo semelhante ao que José Gil observou que acontecia na dança, especialmente no contacto inconsciente entre os corpos, com a técnica de «Contacto-Improvisação», de Steve Paxton, que a criação deste espaço transcendental e artístico, que o autor chama «zona», implicava uma

---

<sup>25</sup> *Idem*, p. 166.

<sup>26</sup> *Ibidem* (sublinhados meus).

<sup>27</sup> *Idem*, p. 167.

inversão da ordem de subordinação habitual entre a consciência e o inconsciente do corpo (que tentaremos analisar detalhadamente no próximo capítulo). Apesar das dificuldades que sabemos estarem implicadas em qualquer projecto para pensar um inconsciente, digamos apenas por agora, segundo as palavras do próprio Steve Paxton, citadas por José Gil, que «alguma coisa que é rápida demais para o pensamento»<sup>28</sup> se produz ou acontece, nos movimentos da dança, no «Contacto-Improvisação», e fiquemos para já, e em conjunto com a nossa noção de um «impercebido do percebido» do corpo, que desenvolvemos no segundo capítulo, com esta aproximação provisória de um inconsciente do corpo, no sentido de pensar a criação deste espaço transcendental e artístico.

Porque a verdade é que observámos em diversos momentos, e, em particular, a propósito da ideia kantiana de esquema, de que forma é que movimentos de pensamento altamente abstractos não podiam engendrar-se sem um «sentir cinestésico do corpo», «sentir» esse que por sua vez era predominantemente inconsciente, desenrolando-se ao nível das pequenas percepções,<sup>29</sup> quer dizer: observámos com algum pormenor de que forma é que movimentos de pensamento altamente abstractos não podiam realizar-se sem a imaginação de um trajecto do corpo que compunha ela mesma um espaço peculiar, um espaço topológico, não euclidiano, «espaço interior virtual», ou seja, este «espaço da consciência do corpo», «zona» ou «espaço transcendental (e) artístico», e a partir do qual pensamos que se torna realmente possível dançar, pintar, desenhar, escrever.<sup>30</sup>

Mas como pensar exactamente este espaço?

Dito de outra maneira: como começar a pensar um corpo em arte?

\* \*

\*

---

<sup>28</sup> *Idem*, «A comunicação dos corpos. Steve Paxton.», p. 140.

<sup>29</sup> Vimos no segundo capítulo de que forma é que as pequenas percepções se efectuavam sob um princípio de inconsciência, na medida em que as imagens-nuas as produziam ao mesmo tempo que arrastavam consigo conteúdos não-conscientes de sentido, estando associadas a forças. Foi assim que pudemos identificar uma variedade bastante complexa de pequenas percepções: quando estas impressionam os sentidos sem impressionar a consciência; quando impressionam os sentidos e deixam de impressionar a atenção e a memória, porque se transformaram em hábitos; quando se fazem lembrar retrospectivamente; mas também e principalmente quando se traduzem na sensação muito intensa de ter um *feeling* (uma antecipação de futuro, uma rememoração súbita e imprevisível de um passado, uma anulação ou um sobrevoio do tempo), ou nas sensações igualmente intensas das percepções transmodais (a cor que canta, a frase que dança, a linha que vibra), e que se traduzem, no corpo, em estados paradoxais (sensação de se dissolver, romper, planar, fluir ou voar).

<sup>30</sup> *Idem*, «A consciência do corpo. A zona.», p. 167.

Em primeiro lugar, experimentemos pensar o espaço de uma forma basicamente infantil, por um processo muito simples e mesmo naïf, ou seja, por um processo de mudança de escala (que é o que muitas vezes as crianças fazem quando brincam), e, em segundo lugar, com recurso a Espinosa, por uma mudança radical de perspectiva.

Pensemos o espaço, por exemplo, de uma linha de costa, segundo a geometria de uma figura fractal, a curva de Koch.<sup>31</sup> Imaginemos que um agrimensor gigante pega numa série de compassos imaginários de divisão, que os abre para um quilómetro e que os dispõe ao longo da linha de costa, começando então a medir. Ele obtém um determinado comprimento, uma determinada *quantidade* que podemos traduzir num número, portanto. Operemos uma primeira mudança de escala, trazendo o nosso agrimensor imaginário para uma medida humana. Ele regula os seus compassos para um metro, mas encontra agora outras superfícies, rochas, penedos, ondulações do terreno que escapavam ao primeiro compasso de um quilómetro. Portanto, a quantidade que ele obtém é maior, e o número em que a traduz é diferente. Agora, se o agrimensor se transformar num pequeno caracol, que comprimento irá medir? Cada pequeno seixo, cada ervinha rasteira e cada ínfima curva ficam agora incluídos na sua medição, e o comprimento da linha de costa traduzido em números é ainda e realmente maior. Mas operemos ainda uma terceira mudança de escala, para o nível das moléculas. Se o caracol se transformasse numa sub-molécula, qual seria o comprimento da linha de costa, objectivamente, com a nossa sub-molécula imaginária contornando a forma semi-oval de uma multidão de moléculas? E podemos ainda imaginar um infinitesimal animal microscópico, que, no plano de uma escala atómica, na linha de costa tivesse que transpor todos os seus átomos.

Pois, o que a curva de Koch faz, em relação ao comprimento numérico da linha de costa, é mostrar que *esse comprimento, de facto*, é qualquer coisa que não existe, uma vez que só a pergunta «Quantos metros tem a linha de costa?» ou «Quantos centímetros tem a linha de costa?» ou «Quantos milímetros tem a linha de costa?», por

---

<sup>31</sup> A curva de Koch foi um dos primeiros fractais a ser descrito, e serviu como modelo de compreensão para a geometria dos cristais de gelo. Aparece pela primeira vez num artigo de 1906, intitulado *Une méthode géométrique élémentaire pour l'étude de certaines questions de la théorie des courbes planes*, da autoria do matemático sueco Helge von Koch. Cf., a este respeito, o capítulo «Uma Geometria do Caos», na obra de James Gleick, *Caos – A Construção de uma Nova Ciência* (pp. 119-160). Nas palavras de Mandelbrot, o floco de neve de Koch constitui «um modelo grosseiro mas vigoroso de uma linha costeira». «Para construir uma curva de Koch, começa-se com um triângulo com lados de tamanho 1. Ao meio de cada lado, adiciona-se um novo triângulo com um terço do tamanho; e assim por diante. O comprimento total do contorno é  $3 \times 4/3 \times 4/3 \times 4/3 \dots$  – infinito. Contudo, a área permanece menor que a área do círculo que circunda o triângulo original. Portanto, uma linha infinitamente longa é rodeada por uma área finita.» (p. 137).

aí fora, é passível de ser respondida, embora depois os centímetros obtidos não tenham a equivalência esperada aos mesmos metros que se obtiveram, nem os milímetros aos centímetros, por aí fora, qualquer que seja o padrão de medida.

Por outro lado, o modelo da curva de Koch, ao revelar como a linha de costa é uma linha infinitamente longa mas paradoxalmente circunscrita numa área finita, o que faz é mostrar o paradoxo de um finito infinito (uma totalidade ou um absoluto que progride infinitamente), já não ao nível estético, mas no próprio plano de uma lógica geométrica.

Neste sentido, encontramos-nos perto e ao mesmo tempo longe do Kant da Estética Transcendental e da Analítica do Sublime. Por um lado, aproximamo-nos do Kant da Estética Transcendental, precisamente na medida em que o modelo fractal revela que a linha de costa em si mesma não é realmente uma linha, mas, pelo contrário, que *essa coisa* a que chamamos *linha de costa*, tal como aparece, só se pode descrever com a figura de uma linha, a partir de uma determinada forma de percepção. Por outro lado, afastamo-nos do Kant da Estética Transcendental na medida em que esta forma de percepção implica obrigatoriamente um ponto de vista que é o de uma relação geométrica precisa entre nós e a imagem da linha de costa, sendo que esta relação geométrica entre o ponto de vista e a imagem da linha de costa, que a *transforma* numa linha, precisa além disso de ser pensada com recurso à experiência de um corpo determinado e no contexto de uma escala específica.

Por outro lado, na medida em que permite sempre descobrir novas curvas ou formas nos vazios aparentes do espaço, o modelo fractal da curva de Koch também nos sugere, ainda que de um modo muito indirecto, a natureza intervalar das pequenas percepções que, ao impregnarem a consciência com as suas múltiplas figuras abstractas sensíveis, sem nome, nem conceito (na linguagem de Kant), abrem «brancos psíquicos», «gaps», ou «poros» nessa nova consciência deste modo impregnada pelo corpo e que assim se torna atmosférica, pela multiplicação de imagens-nuas.<sup>32</sup> Pois trata-se, em dois planos aparentemente distintos (o da matéria e o do pensamento), de duas «formas de infinito semelhantes», operando ambas por um «esburacamento» infinito, digamos assim, de um espaço ou plano à partida limitado ou circunscrito.

Ao mesmo tempo, que as quantidades não coincidam ou que não obtenham uma equivalência lógica com a mudança nas diferentes escalas mostra precisamente que o

---

<sup>32</sup> Cf. GIL, José, «A consciência do corpo. A zona.» in *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 162. E seria esta, obviamente, a «consciência» de Alberto Caeiro.

que denominamos espaço objectivo é uma dimensão altamente problemática, e, mesmo pensando o espaço como uma forma da intuição *a priori*, de acordo com a escala de cada espécie (de corpos), observamos no modelo fractal que o aspecto paradoxal da combinação entre finito e infinito infiltra na lógica transcendental qualquer coisa da ordem do que se passava na apreensão do sublime, fazendo com que os dois planos possam coalescer de um modo que, no mínimo, dá muito que pensar.

Que espaço temos, portanto, segundo esta abordagem, e que corpos nos obriga a pensar, semelhante perspectiva ou pensamento sobre o espaço?

Em primeiro lugar, e de um modo quase imediato, que o espaço objectivo constitua uma dimensão de tal modo problemática obriga, necessariamente, a pensar um espaço virtual ou um plano das «forças em movimento da matéria» que nos possam dar «o espaço que pode ser sentido», como anteviu, por exemplo, o terceiro Kant.

Em segundo lugar, compreender que os dois planos da lógica transcendental e da apreensão do sublime, em Kant separados, possam coalescer, na verdade permite-nos passar à segunda parte da nossa “experiência”, com o fim de pensar o espaço com Espinosa, por uma mudança de perspectiva radical.

Não há dúvida, como afirmam Deleuze e Guattari, em *Mil Planaltos*, que o espinozismo é o devir-criança do filósofo, e que «todas as crianças são espinozistas».<sup>33</sup> Pois ler Espinosa é realmente como montar num dragão alado que voa para além dos espaços tridimensionais, com saltos e corridas aéreas, rápidas e alegres, quase infantis, no puro entusiasmo de uma aventura nova e inesperada. Parece que atrás de nós as chicotadas da cauda dourada desfazem em fagulhas e faíscas de luz os meteoritos que se atravessam no caminho, e voando saltamos por cima dos buracos negros (que tratamos quase como se fossem charcos de água, brincando um pouco a molhar os pés...), pois finalmente avançamos, como crianças que acabam de chegar – de novo cavaleiros da alegria, com uma velha e alegre inocência, subitamente recuperada. Crer no mundo, acreditar nas coisas tal como as sentimos, como as vemos e como nos são dadas, acreditar no esplendor do mundo que vemos e sentimos de olhos abertos sob a luz e, acima de tudo, saber que pensar é uma das fantásticas potências entre as infinitas da vida, tal é a nova redenção que semelhante leitura propõe – a imanência. E é o método inventivo da *Ética*, enquanto *rectificação óptica vital*, nas palavras de Deleuze, que faz de Espinosa um dos grandes *viventes-videntes*, humilde polidor de lentes no seu

---

<sup>33</sup> DELEUZE E GUATTARI, *Mille Plateaux*, «Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible», p. 313.

quotidiano frugal e que no entanto afirma, das suas demonstrações geométricas, que elas são os *olhos do espírito*.

É preciso compreender num todo o método geométrico, a profissão de polir lentes e a vida de Espinosa. Porque Espinosa faz parte dos viventes-videntes. Ele diz precisamente que as demonstrações são os «olhos do espírito». Trata-se de um terceiro olho, aquele que permite ver a vida para além das falsas aparências, das paixões e das mortes. Para uma tal visão são necessárias virtudes, humildade, pobreza, frugalidade, castidade, não mais como virtudes que mutilam a vida, mas como potências que a desposam e que a penetram. Espinosa não acreditava na esperança e nem mesmo na coragem; não acreditava senão na alegria, e dentro de uma visão. Ele deixava viver os outros, desde que os outros o deixassem viver. Queria simplesmente inspirar, acordar, fazer ver. A demonstração como terceiro olho não tem por finalidade comandar nem mesmo convencer, mas apenas constituir a lente ou polir o vidro para esta visão livre inspirada. «Quanto a mim, vejam: os artistas, os sábios e os filósofos parecem muito ocupados a polir lentes. Isso não é senão um vasto preparativo para um acontecimento que jamais se produz. Um dia a lente será perfeita; e nesse dia perceberemos claramente a estupefaciente, a extraordinária beleza deste mundo...» (Henry Miller)<sup>34</sup>

Mas o que significa exactamente esta *rectificação óptica vital*, este treino de um terceiro olho que se prepara para uma visão livre e inspirada, e no interior da qual a alegria se conquista? Rectificação óptica vital significa literalmente aquilo que diz, mais uma vez: *um corpo em contraponto de fuga com o pensamento*, ou seja, uma rectificação de um modo de pensar que resulta num modo de olhar (ou de captar) e que, por sua vez, resulta em vida, num aumento das potências da vida e da alegria de viver, ou seja, numa diferença vital *no modo como se é afectado* pelo mundo.

Ora, será precisamente esta rectificação óptica vital que nos permitirá operar uma mudança de perspectiva radical na nossa noção de espaço. Pois, enquanto na abordagem crítica de Kant, como observámos, espaço e tempo são as formas de uma intuição possível, como se fossem os canais de acesso a um mundo de acontecimentos que obviamente os transcendem, ou uma espécie de filtro que a sensibilidade e a mente impõem ao infinito, coando, para a percepção humana, um mundo limitado, o que Espinosa faz, na *Ética*, é colocar-se de um golpe em todo um outro plano inclusivo ou plano de imanência<sup>35</sup> - *Deus sive Natura, Deus ou Natureza*, pensando no mundo como

---

<sup>34</sup> DELEUZE, *Spinoza, Philosophie Pratique*, pp. 21-22.

<sup>35</sup> Ainda que «plano de imanência» não seja um termo nem um conceito de Espinosa, mas sim um conceito de Deleuze, que o desenvolve com Guattari, especialmente em *Mille Plateaux* e em *O que é a Filosofia?* No capítulo intitulado «Spinoza et Nous», no livro *Spinoza, Philosophie Pratique*, Deleuze porém estabelece uma relação de equivalência entre o princípio de Espinosa segundo o qual existe uma só Natureza para todos os corpos, uma só Natureza para todos os indivíduos, uma Natureza que é ela própria um indivíduo variando de uma infinidade de maneiras, e a exposição de *um plano comum de imanência* em que existem todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos (p. 161). «Este plano de imanência ou de consistência não é um plano no sentido de um desígnio no interior do espírito, como um projecto, ou um programa, mas é um plano no sentido geométrico, secção, intersecção, diagrama. Sendo assim, ser, no contexto de Espinosa, é existir neste plano modal, ou melhor, instalar-se sobre o plano; o que implica

totalidade sob a forma de uma substância abstracta mas real, substância infinita de infinitos atributos, entre os quais, nós, como seres humanos, sob a forma de um *modo finito*, acedemos apenas a dois atributos, extensão (ou seja, espaço e tempo) e pensamento.

Pensemos nessa coisa infinita, matéria escura, matéria branca, caos infinito que ao de leve contemplamos, com um misto de fascinação, petrificação, horror e reverência, por exemplo, nas cores assombrosas de uma fotografia telescópica de uma nebulosa, e pensemos ainda nas duas faces dessa imagem, modo de uma visão humana em espaço-tempo, num plano, numa dimensão espacial, num corte de tempo, modo de um pensamento humano na sua formulação espontânea de sensações e conceitos. Não é tanto uma pessoa que reflecte, nem é um mundo que aparece, mas é já o pensamento que pensa atravessando alguém, como é um aspecto do caos que se estende ou desdobra num modo particular de espaço-tempo e pensamento, jogo de dois espelhos num poliedro de mil lados, duas dimensões que cortam o infinito, cabeça de múltiplas faces que de súbito brinca com duas.

Pois nós não acedemos ao espaço-tempo apenas por via da percepção e do pensamento, como formas puras *a priori*, por intermédio das faculdades da mente, mas acedemos ao espaço-tempo de um modo imediato, inconsciente e instantâneo, isto é, com o nosso corpo. Ou melhor, se quisermos ser realmente rigorosos, não se trata de *aceder*, pois não se trata da questão de um acesso que uma coisa pode ter a outra, mas, pelo contrário, trata-se de *executar, produzir, fazer e ser* o espaço-tempo, daí o valor limitado de uma consciência que habita um corpo cujas possibilidades, em última análise, desconhecemos. Porque o corpo também é um pedaço de espaço e de tempo, como um corte que atravessa o caos.

Nesta perspectiva, portanto, espaço e tempo deixam de ser as deformações ilusórias das formas limitadas de uma percepção, para passarem a constituir uma das infinitas dimensões afirmativas do infinito. E semelhante salto faz da percepção e do pensamento humanos, enquanto modos finitos de um atributo infinito de uma substância

---

um modo de vida, uma maneira de viver. O que é este plano, e como podemos construir um? Porque se trata plenamente de um plano de imanência, e portanto deve ser construído, para que vivamos de uma maneira espinozista.» (idem) Aplicamos aqui à nossa leitura de Espinosa o conceito de plano de imanência, de forma porventura similar à de Deleuze (e então seria o plano de imanência da natureza-mundo-cosmos), como um modo de apreender ou de «traduzir», de um ponto de vista propriamente moderno, a ideia (aliás, muito pouco clássica) de «substância eterna e infinita», a que Espinosa também chamava, por vezes, Deus.

real e abstracta, eterna e infinita, já não meras limitações, mas potências que podem afirmar-se num certo grau de saúde.

É por isto que a crítica necessária destas potências não passa por uma *legislação*, como em Kant, mas se distingue por obrigar a uma actividade delicada e extremamente difícil (aliás, precária e mesmo arriscada), de pesar e de medir caso a caso esses graus, de os atingir. É do que trata toda a *Ética*, isto é, como atingir essa saúde que passa pela alegria, pela libertação e pelo esplendor, como afirmar as potências no seu máximo. E é também para este plano que aponta em Deleuze a expressão «o pensamento pensa». Pois Deleuze sublinha que o que o pensamento reivindica de direito, o que ele selecciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito,<sup>36</sup> mas, ao mesmo tempo, alerta para o facto de este movimento não nos remeter para coordenadas espaço-temporais que por sua vez definiriam as sucessivas posições de um móbil e os pontos fixos em relação aos quais aquelas variam.<sup>37</sup> É por isso que, segundo Deleuze e Guattari, não há lugar para um sujeito (sempre relativo) neste movimento absoluto em que a imanência já não pertence à consciência, mas é precisamente o inverso que acontece – a consciência pertence à imanência, num «plano que corta o caos, ao mesmo tempo movimento infinito de uma matéria que incessantemente se propaga e imagem de um pensamento que incessantemente enxameia por toda a parte uma pura consciência de direito.»<sup>38</sup> E ainda que a expressão corpo-sem-órgãos quase desapareça nesta obra em que Deleuze e Guattari desenvolvem o conceito de «plano de imanência», ainda assim, tal conceito é que vai permitir pensar um movimento infinito que, como troca imediata ou reversibilidade instantânea, por sua vez nos permite *ver*, e não apenas compreender, como «pensar e ser são uma mesma e única coisa».<sup>39</sup>

O movimento tomou tudo e não há nele lugar para um sujeito e um objecto que só podem ser conceitos. O que está em movimento é o próprio horizonte: o horizonte relativo afasta-se quando o sujeito avança, mas quanto ao horizonte absoluto estamos lá agora e sempre, no plano da imanência. O que define o movimento infinito é uma ida e volta, pois não pode dirigir-se para um destino sem logo voltar atrás sobre si próprio, sendo a agulha também o pólo. (...) Não é todavia uma fusão, é uma reversibilidade, uma troca imediata, perpétua, instantânea, um relâmpago. O movimento infinito é duplo e entre um outro há apenas uma dobra. É nesse sentido que se diz que pensar e ser são uma mesma e única coisa. Ou melhor, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser. (...) É a mesma velocidade de ambas as partes: «O átomo anda tão depressa como o pensamento.» (Epicuro) O plano de imanência tem duas faces, como Pensamento e como Natureza, como *Physis* e como

---

<sup>36</sup> DELEUZE e GUATTARI, *O que é a filosofia?*, p. 38.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>39</sup> Mas note-se como sintomaticamente Deleuze e Guattari não falam de «corpo», mas de «ser» e «matéria de ser».



Noûs. É por isso que há sempre muitos movimentos infinitos enredados uns nos outros, dobrados uns nos outros, na medida em que a volta de um deles faz imediatamente começar outro, de tal modo que o plano de imanência não pára de se tecer, qual gigantesco vaivém.»<sup>40</sup>

Ora, o que Espinosa consegue com a proeza de pensar na imanência é conservar do infinito a absoluta infinitude, fazendo ao mesmo tempo a crítica dos limites de um pensamento humano enquanto modo finito de um atributo infinito, isto é, um modo de um atributo infinito de uma substância absolutamente eterna e infinita, um deus cósmico, um deus-mundo, um deus-natureza, substancial, abstracto, mas real, “deus” que os homens do seu tempo e mesmo os homens do nosso tempo têm extrema dificuldade em pensar, educados e formatados como somos ainda, no que diz respeito a um pensamento “sobre deus”, nos restos dos paralogismos de uma teologia medieval.

Por outro lado, Espinosa conserva ao mesmo tempo o valor e a potência dos modos enquanto fulgurações do infinito, ou seja, tal conservação do infinito não faz do infinito um elemento transcendente, mas permite compô-lo num plano de imanência. Ora, esta composição do infinito num plano de imanência, que passa por uma exposição complexa e não isenta de dificuldades, e cuja discussão não cabe aqui, faz-se por uma compreensão e pela apreensão da imanência do infinito à vida, segundo a qual a substância se explica nos modos (como um novelo que se desenrola, ou uma sequência de ADN que produz um corpo) e os modos, por sua vez, se complicam nas essências que compõem a substância infinita.

É evidente que estamos a proceder por uma contracção quase brutal deste pensamento, mas ela é essencial para aplicar uma mudança de perspectiva sobre o espaço, sem a qual não poderíamos compreender, por exemplo, o pensamento de José Gil sobre o espaço do corpo e, em particular, os conceitos de «espaço interior», «espaço paradoxal» e «corpo virtual». Porque a visão de Espinosa do espaço como um atributo ou uma dimensão entre as dimensões infinitas de um plano infinito, ao fazer do corpo humano um *modo*, apresenta-nos uma visão do corpo humano vivo e habitado que é como uma *fulguração* no cruzamento de duas dimensões a que acede a mente humana, e em que vive o corpo humano: extensão e pensamento. E não há nenhuma hierarquia de valor entre o corpo e a alma, que estão exactamente no mesmo plano de afirmação. Ambos são modos ou singularidades, como chamadas ou lampejos de uma essência que vibra brevemente nesses dois atributos que estão entre os múltiplos atributos infinitos de

---

<sup>40</sup> *Idem*, pp. 38-39.

Deus: extensão e pensamento. Neste sentido, o corpo preenche o espaço de um golpe só, e o tempo, em rajadas sucessivas, como que em soluços. Por outro lado, o pensamento pensa, atravessando os corpos em velocidades variadas (porventura, sendo antes ele próprio atravessado pelo corpo, ou melhor, por farândolas de corpos, pois trata-se de um cruzamento indecível), criando assim os seus estacamentos, coagulações, vertigens, planaltos, sobrevoos, dissoluções, pulverizações e focos. O corpo habitado surge assim como um corte num movimento caótico que tem abismos e cumes, desertos e oásis, planaltos e escarpas, como uma estranha cintilação de uma essência íntima, eterna e singular, *qualquer coisa que intuitivamente sentimos* que outros filósofos parecem de igual modo pensar, com o seu pensamento singular e pela criação de outros conceitos, porventura como acontece com o *corpo virtual* de José Gil ou com aquilo que Deleuze tentará pensar como *aventura cristalina do CsO no plano de imanência* – virtual. E é evidente que é preciso um devir-inumano, como um devir-pedra, devir-som, devir-palavra, ou seja, um outro conceito de experiência, para entrar no cristalino dessa essência – isto é, e como veremos (e sem ceder à tentação de criar falsos isomorfismos entre conceitos que são absolutamente singulares) um *corpo aberto*, um *corpo virtual*, ou, como dirão Artaud e Deleuze, um corpo-sem-órgãos.

Ninguém na verdade, até ao presente, determinou o que pode um corpo, isto é, a experiência não ensinou a ninguém, até ao presente, o que, considerado apenas como corporal pelas leis da Natureza, o Corpo pode fazer e o que não pode fazer, a não ser que seja determinado pela Alma. Efectivamente, ninguém, até ao presente, conheceu tão acuradamente a estrutura do Corpo que pudesse explicar todas as suas funções, para já não falar do que se observa frequentemente nos animais e que ultrapassa de longe a sagacidade humana, nem do que fazem muitas vezes os sonâmbulos durante o sono, e que não ousariam fazer no estado de vigília. Isto mostra suficientemente que o Corpo, só pelas leis da sua natureza, pode muitas coisas que causam espanto à própria Alma. Ninguém sabe, além disso, de que maneira ou porque meios, a Alma move o Corpo, nem que graus de movimento ela pode imprimir-lhe, nem com que rapidez ela o pode mover.<sup>41</sup>

Como verificámos em primeiro lugar, com a nossa primeira “experiência” através do modelo fractal da Curva de Koch, que o espaço objectivo constituísse uma dimensão de tal modo problemática obrigava necessariamente a pensar um espaço virtual ou um plano das forças em movimento da matéria que nos pudessem dar o espaço que pode ser sentido, como anteviu o terceiro Kant. Neste momento, porém, o pensamento sobre o espaço num plano de imanência já permite que comecemos a aceder a esta ideia de forças em movimento da matéria e a esta noção de um espaço ou

---

<sup>41</sup> ESPINOSA, *Ética*, Livro III, 2º Escólio.

corpo virtual que percebemos estar implicado na experiência da apreensão do sublime, muito para além da descrição de Kant, corpo intensivo ou paradoxal, corpo com uma dinâmica instável e subtil, exactamente como a dos corpos em arte – corpos de matéria que também são feixes de intensidades, pontos de emissão ou conglomerados de forças, ou seja, estes corpos em contraponto de fuga com o pensamento e que, a nosso ver, capturam de um modo imediato o infinito.

Porque a verdade é que, na extraordinária descrição de Kant, relativamente à captura do infinito, na apreensão do sublime, falta, por um lado, a descrição do conflito ou da desarticulação entre os dois géneros de infinitos (um infinito propriamente geométrico, que é descrito por Kant, e o infinito sensível das pequenas percepções na sensação de um mundo captado pelo corpo intensivo ou pulverizado, que Kant não descreve propriamente, embora a formação do juízo estético o implique directamente, como vimos no segundo capítulo), e, por outro lado, falta também a descrição exacta dessa experiência peculiar que realmente deixa um rasto na «volúpia» de um devir-paisagem e que talvez fosse a do esteta solitário. Pois, como sabemos, na experiência real que é a da captura de um infinito, não se trata apenas desse infinito que nos faz sentir encerrados dentro das categorias de um entendimento demasiado estreito, face ao diáfano, ao inapreensível e à filigrana das impressões presentes imediatas, como que dentro de limites dificilmente suportáveis, nem apenas desse infinito a que impelem as ideias da razão pura, acompanhadas por um desejo de totalidade e completude, mas a que a relação entre sensível e pensamento não responde, e que por sua vez nos faz sentir paradoxalmente encerrados como que dentro de um corpo de movimentos tolhidos e limitados, face a uma incrível leveza ou absoluta velocidade imaginada. E Kant não descreve realmente o conflito entre estes dois géneros de infinitos (um, no plano da sensação viva imediata, e o outro, no plano do pensamento), na medida em que a própria natureza inarticulável dos dois infinitos nos leva paradoxalmente a uma espécie não discursiva de alegria ou de estranha conciliação, no imediato da experiência viva, ou a isso em que Kant parece tocar, por exemplo, no caso do esteta solitário, quando nos fala dessa «volúpia para o seu espírito num curso de pensamento que jamais pode desenvolver completamente para si.»<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, §42 – *Do interesse intelectual pelo belo*, 168. E é também para esta desarticulação de infinitos que parece apontar o breve paralelo de José Gil entre o movimento virtual que se torna actual no gesto dançado que se envolve de «nuvens» ou de atmosferas e o movimento das faculdades que caracteriza o sublime, segundo Kant. Porque, se os gestos do bailarino se continuam num infinito imperceptível, por um lado, afirmam um sentido pleno a que não falta nada, no que diferem

Como verificaremos, mais adiante, no momento em que explorarmos o conceito de «corpo aberto», não é metaforicamente nem por acaso que empregamos a expressão «corpo em contraponto de fuga com o pensamento». A fuga, como sabemos, é uma forma ou uma técnica de composição musical contrapontística que se desenvolve a partir da Idade Média, atingindo o auge com Bach, em particular com as Toccatas e Fugas para órgão e com os dois volumes de Prelúdios e Fugas do *Teclado Bem Temperado*. Mas vários compositores, como Mendelssohn e Shostakovich, exploraram posteriormente esta forma, cujo nome curiosa e muito expressivamente deriva das formas latinas *fugere* (fugir) e *fugare* (caçar). No piano, o tema que se repete e distribui dinamicamente pelas várias vozes (em número de três, quatro, e por vezes cinco), faz com que o corpo se divida em dois planos (as duas mãos), que multiplamente interagem (como se o tema *fugisse* de uns planos para os outros e sucessivamente fosse capturado, para de imediato se libertar), planos que por sua vez parecem subdividir-se noutras mãos (como se o corpo tivesse outras mãos, para além das duas, ou como se as duas primeiras mãos produzissem uma terceira e uma quarta mão), à medida que os temas se multiplicam noutras vozes, fazendo com que a progressão da forma musical se intensifique e saturando cada plano ao ponto de o tornar fluído, com a acumulação sucessiva das variações das entradas dos temas, de tal modo que, a dada altura, o que acontece é que os planos *coalescem*, como se convergissem ainda para um outro plano de movimento – harmonia infinita.

Não é o nosso objectivo analisar aqui a forma harmónica e contrapontística da fuga, que é muito específica, mas colocar a seguinte questão: «Que sensação é que produz uma fuga de Bach, por muito pequena que seja, e independentemente do carácter dos temas?» Porque, independentemente de o tema ser hierático, amoroso, humorístico, infantil, delicado, heróico, meditativo, pungente, religioso, o que essa fuga produz, independentemente dos afectos musicados, é a sensação de uma harmonia infinita, como que de um movimento contínuo infinito, sem princípio nem fim, música inaudível das esferas ou dança muda de estrelas, como se de repente o ouvido abrisse uma janela para o infinito, ou seja, para *uma coisa que já estava lá*, mas que ainda não tínhamos começado a ouvir. Exactamente o mesmo que acontece, e que a nosso ver Kant não descreve exactamente, quando apreendemos o sublime num malmequer, numa borboleta, nuns arbustos secos à beira do caminho ou no voo planado de um resto de

---

absolutamente do sublime kantiano. (Cf. *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, «O Gesto e o Sentido», p. 110).

papel na estrada. E é por isso que usamos a expressão «corpo em contraponto de fuga com o pensamento», a propósito desta experiência, pois é como se os dois planos, neste caso, o do corpo e o do pensamento, se infiltrassem mutuamente num tal movimento «de contraponto», que a dado ponto pudessem convergir para um mesmo plano intensificado ou fluído, um plano exactamente como aquele que nos dá a sensação de harmonia infinita ou de movimento perpétuo da fuga, ou seja, como se os dois planos do corpo e do pensamento *coalescessem*.

O diáfano da cor, o caos irisado das infinitas cores nas atmosferas indizivelmente texturadas e que encontramos, tanto nas perspectivas que obtemos do mundo atravessado pelo nosso corpo em movimento, como nas paisagens vivas; as transparências infinitamente moduladas na visão de matérias que à partida se pensariam opacas; quem, senão este corpo paradoxal e em contraponto de fuga com o pensamento, nos traz a impressão viva e imediata deste infinito que nunca conseguimos pensar de um modo absoluto, na sua completa singularidade?

Por exemplo, abrimos os olhos, a meio da noite, sobre a orla de uma baía iluminada, à beira da cidade. Vêm-se os cordões irregulares das luzes brancas e douradas, com os seus focos de intensidade variada, uns mais pequenos, outros maiores, conforme a distância e a intensidade da luz. O casario diáfano desfolha-se em camadas fractais, “efeito ferradura” na nossa visão em écran e em que os volumes dobrados e espalmados no plano liso do nosso olhar formam como que um conjunto de linhas imperceptivelmente entrosadas e esburacadas. As cores irradiam com uma tal intensidade que é como se dançassem, e mesmo a própria escuridão cintila, com uma suavidade incrível. A paisagem nocturna é uma transparência irisada. Fechamos os olhos e o que é que conseguimos repetir, com a memória, do que vemos? Abrimo-los de novo e aquele infinito acode-nos, a luz incrível enche-nos os olhos de paisagem. O que é que guardamos, daquilo que vemos, se não guardamos, nem uma imagem precisa das coisas, nem um conceito? É verdade que guardamos séries (talvez como um equivalente dos movimentos abstractos no esquema), séries de cores, séries de linhas, séries de buracos ou de transparências e focos, mas guardamos muito especialmente a sensação, ou melhor, guardamos a sensação do infinito, inenarrável. Como também observou Deleuze, qualquer coisa afim das «grandes lições de pintura», como quando Francis

Bacon nos diz: «Seria bom se eu conseguisse capturar uma pequena onda...» ou Cézanne: «Ah! Se eu pudesse chegar a pintar uma pequena maçã!...»<sup>43</sup>

Porque a sensação de estar a ver as coisas, de as ter debaixo dos olhos, não é igual a ver as cores como quem vê reflexos de luz nas matérias. Pelo contrário, o que vemos nessa condição são matérias *irradiando*, como se a luz viesse do seu interior. Pois as cores nunca são blocos, são sempre conjuntos de neblinas. E há sempre linhas indistintas, entre os volumes. Há sempre buracos, dobragens, negros dissolvidos ou poeiras de pontos esparsos e brilhantes e que são realmente infinitos, quando olhados atentamente. E há sempre e ainda uma linha de fuga que é como que uma pulsação do invisível, a velocidade da minha sensação e do meu corpo, dos meus afectos de alegria ou de dor, impressos na visão. Mesmo uma fotografia, esse meio maquínico de impressão e registo do olhar humano, se não for feita com arte, perderá, da imagem, a sensação, e, com ela, o infinito. Quantos pontos luminosos na perspectiva? Quantas fachadas dobradas e desdobradas? Quantas cores, quantos reflexos, quantas transparências e cintilações? Quantas texturas? Quantas linhas? Quantos buracos? Quantos traços de luz metálica nas breves ondas móveis do mar? Trata-se de uma coisa tão simples, apenas uma paisagem, e quão difícil é enumerar a totalidade do que se encontra nela. E mesmo que conseguíssemos um inventário estatístico destes elementos, onde estava a sensação do infinito? Porque o diáfano da cor e a transparência irisada o que trazem é uma profundidade infinita, como um estar lá que não está lá, e é qualquer coisa de paradoxal, esse infinito que é dado imediatamente, directamente, sem conceito, numa sensação, ou seja, trazem um espaço não objectivo, porventura um espaço liso, como diria Deleuze, ou um espaço paradoxal, como dirá José Gil.

Este espaço, porém, não pode ser pensado sem que se opere a mudança de perspectiva que o pensamento da imanência permite, por exemplo, a partir de Espinosa, ou seja, este espaço não pode ser pensado sem recurso a um plano de imanência e que por sua vez se componha de outros movimentos e forças virtuais.

Porque há um infinito incompleto do pensamento (propriamente matemático ou extensivo, das quantidades que se subtraem ou adicionam infinitamente), mas também há o infinito completo da impressão, da sensação de estar *ali*, no mundo.

E é precisamente neste contexto que José Gil pergunta, no capítulo sobre o interior do corpo, nas *Metamorfoses do Corpo*: «O que é o lugar do infinito?» E o lugar

---

<sup>43</sup> «La Peinture enflamme l'Écriture» in DELEUZE, *Deux Régimes de Fous, Textes et Entretiens 1975-1995*, p. 172.

do infinito, na resposta do autor, é simplesmente – *alguém*. Porque, na verdade, como afirma José Gil, «ver alguém, olhar um corpo humano vivo que passa na rua é olhar o infinito.»<sup>44</sup> E, neste caso, o autor estabelece uma relação de equivalência entre este «lugar do infinito» e o «espaço interno do corpo», que por sua vez não é «nenhum lugar», mas um «movimento para»,<sup>45</sup> e isto precisamente na medida em que «os diferentes níveis de profundidade a que se situam as emoções, desejos, imagens, não correspondem a uma verticalidade objectiva, mas a uma tipologia de *velocidades de expressão*.»<sup>46</sup>

O fundo infinito não é um sítio fixo e predeterminado para onde tenderiam os espaços interiores fractais, mas cada expressão que aflora para além do espaço de limiar, na interface, no rosto, nos gestos, cava para alguém desse limiar uma linha de fuga infinita. E a linha de fuga é uma linha de movimento. Um rosto é um espaço potencial de buracos ou linhas de fuga infinitas: uma emoção, um medo que aparece no olhar, e é um mundo infinito que se abre e corre para nós – e, nesse movimento, a alma; um pensamento que nos surpreende, um riso – outro mundo, e do fundo infinito, a alma que se aproxima. Tão perto, que a adivinhámos logo; e sempre tão distante, que nos resta apenas, para a atingir, a velocidade quase-instantânea do pensamento, que nunca lá chega. Somos um «movimento para»: e conforme a fricção, a resistência, o peso, a leveza, a opacidade dos diferentes suportes, esse movimento adquire ou não uma velocidade expressiva (...). Velocidade da alma, que torna paradoxal o seu lugar: é móbil, está sempre lá, e pode estar mais ou menos lá. *E quanto menos lá está porque mais se desdobra a linha do infinito em espaços expressivos, mais a alma se aproxima do seu lugar.* É que o seu lugar está no seu movimento, no movimento para que ele próprio tende. É a forma-movimento dessa velocidade.<sup>47</sup>

Curiosamente, Bernardo Soares aproxima-se de uma ideia semelhante, quanto ao pensamento sobre este espaço, quando propõe a hipótese de uma «geografia da consciência», a realizar por um «historiador futuro das nossas sensações», geografia essa que passaria por «reduzir também o espírito a uma espécie de matéria real com uma espécie de espaço em que existe», o que dependeria «do aguçamento extremo das nossas sensações interiores, que, levadas até onde podem ser, sem dúvida revelariam, ou criariam, em nós um espaço real como o espaço que há onde as coisas da matéria estão, e que, aliás, é irreal como coisa.»<sup>48</sup> E não conseguimos evitar, pensando neste espaço que Soares nos propõe e que é real enquanto espaço em que a matéria existe, mas que é ao mesmo tempo irreal como coisa, sentir a ressonância entre esta visão e a do espaço

---

<sup>44</sup> GIL, José, *As Metamorfoses do Corpo*, «O Interior do Corpo – Lugar do Outro, Lugar da Alma», p. 161.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem* (sublinhados meus).

<sup>47</sup> *Idem*, p. 162.

<sup>48</sup> *Livro do Desassossego*, Vol. II, Fragmento 302, pp. 33-35.

no *Opus Postumum*, o espaço que «podia ser sentido», como resultado «do complexo das forças de movimento da matéria.»<sup>49</sup>

Mas Bernardo Soares acrescenta: «Não sei mesmo se este espaço interior não será apenas uma nova dimensão do outro. Talvez a investigação científica do futuro venha a descobrir que tudo são dimensões do mesmo espaço, nem material nem espiritual por isso. Numa dimensão viveremos corpo; na outra viveremos alma. E há talvez outras dimensões onde vivemos outras coisas igualmente reais de nós. Apraz-me às vezes deixar-me possuir pela meditação inútil do ponto até onde esta investigação pode levar. Talvez se descubra que aquilo a que chamamos Deus, e que tão patentemente está em outro plano que não a lógica e a realidade espacial e temporal, é um nosso modo de existência, uma sensação de nós em outra dimensão do ser. Isto não me parece impossível. Os sonhos também serão talvez ou ainda outra dimensão em que vivemos, ou um cruzamento de duas dimensões; como um corpo vive na altura, na largura e no comprimento, os nossos sonhos, quem sabe, viverão no ideal, no eu e no espaço. No espaço pela sua representação visível; no ideal pela sua apresentação de outro género que a da matéria; no eu pela sua íntima dimensão de nossos. O próprio Eu, o de cada um de nós, é talvez uma dimensão divina. Tudo isto é complexo e a seu tempo, sem dúvida, será determinado. Os sonhadores actuais são talvez os grandes precursores da ciência final do futuro. Não creio, é claro, numa ciência final do futuro. Mas isso nada tem para o caso.»<sup>50</sup>

E é curioso observar de que modo Soares experimenta, no sentido de uma breve tentativa para pensar este «espaço interior», uma série de hipóteses que (não por acaso) se aproximarão das nossas, pelo menos em certos pontos: espaço interior que é espaço em que *vivemos* («dimensão do ser») e que começa precisamente por ser também «uma nova dimensão do outro» (porventura como acontece num devir), espaço em que afinal espírito e matéria são eles próprios as duas «dimensões de um mesmo espaço», como duas faces de uma mesma moeda ou duas dimensões cuja hipótese, mal é colocada, obriga imediatamente a uma multiplicação por outras dimensões, desconhecidas. E o espaço interior salta assim para um complexo conjunto de dimensões multiplicadas e múltiplas – Deus, os sonhos, esse «eu de cada um de nós»... Todas as dimensões que possam compor uma «geografia da consciência» ou uma cartografia das sensações e que

---

<sup>49</sup> KANT, *Opus Postumum*, p. 69, 21:219.

<sup>50</sup> *Livro do Desassossego*, Vol. II, Fragmento 302, pp. 33-35.



acima de tudo são as dimensões em que vivemos, ou os espaços que compomos e que habitamos.

Chegámos portanto ao ponto em que podemos recuperar as nossas questões iniciais quanto aos problemas do espaço do corpo e de um pensamento sobre o corpo humano, que percebemos estar ausente, embora em graus diferentes, tanto na Estética Transcendental, como na Analítica do Sublime, como no caso do exemplo do esteta solitário que, caminhando entre a paisagem, descobre que não pode privar-se dela. Pois, uma vez que a percepção na experiência real opera de facto a partir de um ponto que percorre o corpo, e que funciona como um referencial absoluto, fora do espaço aberto, estar e não estar no espaço, habitar o corpo, ou ter a sensação de estar no corpo, implica pensar este espaço paradoxal que é o espaço interno do corpo e que, como espaço habitado ou corpo em contraponto de fuga com o pensamento, só conseguimos começar a pensar na imanência.

Referimos, a propósito da diferença entre a noção de espaço na Estética Transcendental e na Analítica do Sublime, esse olho que capta o infinito, rasto de um corpo que vibra em contraponto de fuga com o pensamento, porque, na verdade, a percepção do espaço como magnitude e, portanto, como algo de absolutamente grande e aquém de toda a comparação, envolve uma afecção imediata do corpo intensivo, isto é, o corpo que, em virtude de uma actividade como a de «abstracção em abismo», já se pulverizou, na medida em que impregnou a consciência de uma textura esburacada, cheia de «brancos psíquicos», «gaps» ou «poros», fazendo dela uma atmosfera.<sup>51</sup>

Observámos também, no segundo capítulo, que, a partir do momento em que a percepção da matéria se intensificava, em consequência desse mesmo processo de «abstracção em abismo», estávamos já em plena especificidade de uma relação de captura mútua, no contexto de uma experiência estética. Pois era o próprio movimento das faculdades que se intensificava a tal ponto, ele próprio enquanto formação da natureza e em ligação com a intensidade própria de uma produção natural, que, na vertigem da sua desintegração, revelava de súbito na matéria uma animação própria, como se esta *realmente se animasse do interior*, libertando-a assim, de um modo peculiar, num foco de intensidade.

E foi a partir desse momento que fomos confrontados com um processo de devir em que já não podíamos falar de sujeito, ou seja, do sujeito das sínteses, do sujeito da

---

<sup>51</sup> Cf. o segundo capítulo desta tese, sobre a imagem-nua e as pequenas percepções.

consciência. Verificámos que o que realmente devinha era como «corpo-ponto»,<sup>52</sup> isto é, um corpo paradoxal e intensivo que resultava já de um devir-partícula, de um devir-atmosfera e de um devir-molecular que o fazia deslizar, sobrevoar, dispersar, torcer, explodir e liquefazer, que o fazia atingir velocidades de vertigem ou imobilidades infinitas, em estados propriamente paradoxais. E identificámos assim um aspecto desconcertante desse movimento de devir-partícula que era também o movimento das pequenas percepções de Leibniz e que se traduzia, não apenas nas chamadas experiências transmodais, mas, muito particularmente, nessa precisa explosão de intensidade, que passava pela pulverização do corpo, ou seja, pela formação de atmosferas de pequenas percepções, neblinas ou *nuvens*, esses «meios privilegiados para lançar e captar forças».<sup>53</sup>

Segundo José Gil a *transparência* do sentido do movimento dançado, que é impossível reduzir a uma gramática ou a uma “géstica”, apresenta-se sob a forma de *nuvens*, elas mesmas compostas por movimentos não visíveis, mas com um sentido transparente, e que tendem, ora para movimentos significativos e codificados (que equivalem aos gestos visíveis ou perceptíveis), ora para as formas das forças descodificadas (que equivalem aos gestos invisíveis ou imperceptíveis).<sup>54</sup> E isto porque «a nuvem cria uma profundidade do espaço inteiramente diferente da profundidade perspectivista do Renascimento», o que permite o paralelo com o facto de, na dança, a «nuvem de sentido» *escavar* «um para-além do sentido dos gestos visíveis que se desenvolvem no espaço objectivo da cena».<sup>55</sup>

Vemos que os movimentos não-visíveis transmitem um sentido imediato. Sob que forma este núcleo de movimentos e de gestos apresenta o sentido? Sob a forma de *nuvens*. A gramática semântica dançada constrói incessantemente nuvens de sentido. São «unidades» semânticas sempre variáveis e contínuas. O que é uma nuvem? Uma concreção de sentido que surge numa atmosfera (noção que analisaremos mais adiante). Concreção movente e móvel, submetida a transformações imperceptíveis; tal como o sentido apreendido nos gestos do bailarino, a forma da nuvem é geralmente instável e efémera (ou então dura na imobilidade, como o bailarino que se mantém parado).<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> GIL, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>54</sup> Cf. o conceito de «nuvem» em «O Gesto e o Sentido» in *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, pp. 121-130.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 125, citando DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. (Paris: Ed. Seuil, 1972).

<sup>56</sup> *Idem*, p. 122.

Portanto, é possível começar a pensar um corpo em arte, afinal, o corpo que deixava um estranho rasto nesse olho que capturava o infinito, na descrição da apreensão do sublime, em Kant, como um corpo pulverizado, intensivo, ou atmosférico – ou seja, como um corpo aberto.

Mas o que é um corpo aberto?

Como é evidente, não poderemos, dentro do escopo desta tese, apresentar uma resposta completa a esta questão, esforço que por sua vez nos conduziria a um segundo projecto, ou a uma outra tese, mas podemos apontar algumas linhas de investigação, no sentido de começar a pensar este corpo.

## Que corpo temos em arte?

É de facto pelo corpo e pelos órgãos,  
mas não pelo organismo, que o desejo passa.<sup>1</sup>



Francis Bacon, *Segunda Versão do Tríptico 1944*,  
tela central, óleo e acrílico sobre tela, 1988, Tate Gallery.

Nos dois capítulos anteriores, tentámos perceber de que forma é que um pensamento sobre o espaço era crucial para a discussão e articulação do nosso problema, a necessidade da arte.

---

<sup>1</sup> DELEUZE e GUATTARI, *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. I, «Introdução à Esquizo-Análise», p. 341.

No sentido de iniciar um pensamento sobre esse espaço peculiar, operámos duas transformações que pretenderam incidir sobre as noções mais comuns de espaço e sobre as noções de espaço kantianas, por intermédio da observação de um fractal, a curva de Koch, e por intermédio de um pensamento na imanência, com Espinosa.

Concluimos assim, por um lado, que o que denominamos espaço objectivo é uma dimensão altamente problemática, e, por outro lado, que um pensamento sobre o espaço paradoxal do corpo vivo e habitado não pode elaborar-se sem realizar uma crítica da representação que necessariamente passará por uma transformação radical da perspectiva segundo a qual as percepções e os pensamentos humanos são «efeitos», «imagens», «reflexos», «duplos» ou «figurações» da realidade na mente de um sujeito que as percebe.<sup>2</sup> Ou seja, de um plano em que sujeito e objecto estão separados, como se fossem elementos de mundos distintos, temos de necessariamente transitar para uma abordagem em que a percepção passa a constituir um processo de captura mútua (ou devir), num plano comum. E foi em particular com Espinosa que começámos por observar que não acedemos ao espaço-tempo apenas por via da percepção e do pensamento, como formas puras *a priori*, por intermédio das faculdades da mente, mas que, pelo contrário, o que acontece é que *realizamos* o espaço-tempo de um modo imediato, inconsciente e instantâneo, isto é, com o nosso corpo, condição esta que por

---

<sup>2</sup> Deleuze é o nosso ponto de referência quanto a uma crítica radical da representação, no sentido de conseguir pensar o sensível. José Gil, na sua obra sobre a filosofia de Deleuze, *O Imperceptível Devir da Imanência*, sublinha precisamente que o problema central de Deleuze consiste em descobrir a forma de pensar o concreto, sem o desvirtuar. A resposta de Deleuze à pergunta *O que é o concreto?* é conhecida. O concreto é o diferente, e é neste contexto que a *diferença* surge como *formação de outra natureza*, por oposição à representação e suas categorias. Deleuze denuncia o facto das categorias serem muito gerais, muito amplas para o real. «A rede é tão larga que os maiores peixes passam através dela.» (*Diferença e Repetição*, p. 138) E o que Deleuze censura à representação é permanecer na forma da identidade sob a dupla relação da coisa vista e do sujeito que vê (idem, p. 139), o que faz com que, mesmo na representação infinita, tal como é desenvolvida em Leibniz e Hegel, as séries divergentes deixem de ser apreciadas nas suas diferenças mas convirjam num mesmo objecto que acaba por esbatê-las, a essas mesmas diferenças. Todo o movimento da representação, procedendo por formação de categorias e juízos, é justamente descrito por Deleuze como se apagasse a infinita imagem viva do mundo sob os traços grosseiros e desfocados de uma visão míope, e é de facto o que acontece. Além disso, a própria mediação implicada na representação (uma coisa que é dada no lugar de outra), não só deixa de fora todo um mundo que ela apresenta como inacessível ou transcendente (a coisa em si), e que é dado como um negativo (um negativo do conceito, que escapa ao conceito), como ainda transforma os próprios fenómenos, as coisas que aparecem nos quadros limitados das percepções de cada espécie, em imagens mutiladas que passam a ser, elas próprias, um conjunto de negativos. Consequentemente, o movimento da representação reduz a estética, segundo Deleuze, «a dois domínios irreductíveis, o da teoria do sensível que só retém do real a conformidade com a experiência possível, e o da teoria do belo, que recolhe a realidade do real na medida em que ela se reflecte noutra parte [no juízo]» (idem, p. 138), enquanto a arte moderna e a sua experimentação, pelo contrário, indicam à filosofia um caminho que conduz ao abandono da representação, forçando-a a determinar as condições da experiência real, condições essas que não são mais amplas que o condicionado e que, por natureza, diferem das categorias. (idem, pp. 138-139.)

sua vez aponta para o valor limitado de uma consciência que habita um corpo cujas possibilidades, em última análise, desconhecemos.

Portanto, foi a partir deste pensamento na imanência que começámos a aplicar uma mudança radical de perspectiva sobre o espaço, sem a qual não poderíamos compreender, por exemplo, o pensamento de José Gil sobre o espaço do corpo e, em particular, os conceitos de «espaço interior», «espaço paradoxal» e «corpo virtual». Pois foi precisamente o pensamento sobre o espaço num plano de imanência que nos permitiu aceder a esta ideia de forças em movimento da matéria e a esta noção de um espaço ou corpo virtual que percebemos estar implicado na experiência da apreensão do sublime, muito para além da descrição de Kant, corpo intensivo ou paradoxal, corpo com uma dinâmica instável e subtil, exactamente como a dos corpos em arte – corpos de matéria que também são feixes de intensidades, pontos de emissão ou conglomerados de forças, ou seja, estes corpos em contraponto de fuga com o pensamento e que, segundo a nossa abordagem, capturam de um modo imediato o infinito.

Pensando desta maneira na experiência da captura imediata de um infinito, que Kant em parte descreve na *Analítica do Sublime*, observámos como o diáfano da cor e a transparência irisada das cores numa paisagem o que traziam era uma profundidade infinita, como um estar lá que não está lá, qualquer coisa de paradoxal e, na verdade, um infinito que é dado imediatamente, directamente, sem conceito, numa sensação, ou seja, um espaço não objectivo – porventura um espaço liso, de acordo com o conceito de Deleuze, ou espaço paradoxal do corpo humano, de acordo com os conceitos de José Gil.

E foi neste contexto que perguntámos: «O que é ver o corpo, do interior do corpo?», precisamente no sentido de começar a explorar um pensamento sobre este espaço paradoxal. Pois, uma vez que a percepção na experiência real opera de facto a partir de um ponto que percorre o corpo, e que funciona como um referencial absoluto, fora do espaço aberto, estar e não estar no espaço, habitar o corpo, ou ter a sensação de estar no corpo, implica pensar este espaço paradoxal que é o espaço interno do corpo, espaço habitado ou espaço de um corpo em contraponto de fuga com o pensamento. Sendo assim, tentando pensar um corpo em arte com recurso a uma mudança radical de perspectiva no pensamento sobre o espaço e também no registo ontológico, adoptando uma nova bateria de conceitos<sup>3</sup> e uma crítica à representação que passa pela abordagem

---

<sup>3</sup> É preciso notar que temos vindo a adoptar a noção de conceito, enquanto criação propriamente filosófica, que Deleuze e Guattari desenvolvem em *O que é a Filosofia?* Para Deleuze e Guattari, na

da percepção humana como um movimento de dupla captura, ou seja, *devir*, foi neste sentido que nos propusemos começar a pensar um corpo em arte como um corpo aberto, corpo virtual ou corpo-sem-órgãos, segundo a transformação que José Gil impõe ao conceito de Deleuze e Guattari.

Mas que corpo é este?

Sem pretender fazer uma apresentação da complexa teoria do corpo de José Gil, que exigiria um projecto diferente, isolemos porém alguns aspectos que são indispensáveis para pensar o nosso problema, a necessidade da arte. Neste sentido, tomemos como ponto de partida um pequeno mas muito compacto artigo, intitulado «Abrir o Corpo», e em que José Gil descreve a natureza e a formação de um corpo que está presente em vários domínios, ou seja, em rituais terapêuticos, na magia, em fenómenos de contágio inconsciente, de transferência psicótica ou de influência carismática, e também na criação artística.

Que corpo temos em arte, se o pensarmos como um «corpo aberto»?

Como sublinha o autor, «a primeira característica notável deste corpo é que não é definível como uma “unidade psico-física”, segundo a expressão de Husserl»,<sup>4</sup> o que significa que, para pensar este corpo, é necessário recusar em primeiro lugar a concepção tradicional das relações entre a consciência e o corpo, que tem origem em Descartes, operação essa que por sua vez implica, por um lado, reconhecer que o corpo «é um ser de consciência e inconsciente» e, por outro lado, obriga ainda a uma transformação radical da concepção fenomenológica de consciência, segundo a qual esta seria definida como intencionalidade e ponto de partida de toda a teoria da constituição.<sup>5</sup>

Consequentemente, José Gil propõe um conceito de *consciência do corpo*, como «o outro lado da intencionalidade», «uma espécie de avesso da intencionalidade», ou como «parte de trás da consciência», mas não no mesmo sentido da consciência que se tem de um órgão quando este se faz sentir na dor ou no prazer, nem no mesmo sentido do problema de Husserl quanto à “localização das sensações”.<sup>6</sup>

---

verdade, conceitos são potências de pensamento. Portanto, ao contrário do que acontece em Kant, os conceitos deixam de ser os produtos de uma só faculdade (o entendimento) que, permitindo subsumir fenómenos, tornassem possível um processo de conhecimento (nesse caso seriam mais parecidos com as ideias criadoras que Deleuze e Guattari identificam como funções), e passam a ser elos dessa máquina maior que opera o movimento do pensamento, em suma, potências.

<sup>4</sup> GIL, José, «Abrir o Corpo» in FONSECA, Tania Mara Galli e ENGELMAN, Selda (Org.), *Corpo, Arte e Clínica*, p. 1.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Pelo contrário, porque «não se tem consciência do corpo como de um objecto percebido», ou seja, porque o corpo «não surge “em carne e osso” diante do sujeito», o que José Gil nos diz é que a consciência do corpo «é antes de mais *impregnação da consciência pelo corpo*»,<sup>7</sup> o que implica, consequentemente, que a consciência tem de ser em primeiro lugar descrita como uma «instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo», ou seja, «uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo».<sup>8</sup>

Há que considerar a consciência como um elemento paradoxal: sempre em estreita imbricação com o corpo, ela atravessa os estados de maior intimidade, mistura, osmose mesmo com o corpo; mas pode também dele afastar-se ao ponto de parecer entrar em ruptura, separar-se, abandoná-lo como se de um elemento estrangeiro se tratasse. Que a consciência deixe de habitar um corpo é uma experiência comum, da ordem da psicose. (...) Numa série de casos bem conhecidos, desde a experiência do bailarino que sente a energia a fluir através dos membros e os movimentos da consciência acompanhá-los, até a estados vegetativos induzidos por drogas, a consciência aparece como um “meio” ou “atmosfera” susceptível de ser invadida, captada, ocupada, por texturas finíssimas que a obscurecem e que vêm dos movimentos do corpo.<sup>9</sup>

Contudo, para que possamos admitir a existência, quer de uma consciência do corpo, quer de um fenómeno de *impregnação* entre corpo e consciência, não há dúvida que «é necessário inverter o ponto de vista cartesiano de um corpo caracterizado por se situar no espaço, e uma consciência incorpórea», ou seja, é necessário «fazer do corpo e da consciência duas expressões ou manifestações de uma outra instância»,<sup>10</sup> como acontece na ontologia de Espinosa, o que por sua vez implica que, a haver impregnação da consciência pelo corpo, e do corpo pela consciência, tal acontecimento só pode realizar-se a partir daquilo que, neste artigo, José Gil refere como «um espaço virtual

---

<sup>7</sup> *Idem*, p. 2. Aproximamo-nos porventura do que Damásio descreveu como um corpo “dobrado” ou “reflectido” ou “mapeado” por um conjunto de «imagens do corpo» na mente e que eram, por um lado, as imagens provenientes da perturbação ou afecção de «sondas sensoriais especiais» do corpo (os olhos, o tacto, o ouvido, em suma, os cinco sentidos clássicos), e que diziam respeito ao estado da situação do corpo no meio envolvente, e, por outro lado, as «imagens da carne» (em geral «microscópicas» e insensíveis, sob a forma de informações eléctricas, rítmicas e químicas), que por sua vez realizavam o mapa (predominantemente inconsciente) do estado interior do corpo. Mas é evidente que a sensação imediata e viva de «estar no corpo» ou de «habitar o corpo» não passa pela consciência desta «dobragem» de estados de coisas em imagens cerebrais, mas passa antes pela captura imediata de bocados ou trechos de mundos que não são dados como se fossem mediados ou traduzidos, mas que são percebidos como contactos directos, ou seja, imersões do corpo no mundo, ou fulgurações do mundo no corpo. Aproximamo-nos por isso das ideias que referimos a propósito de uma experiência não-sensível ou do sujeito enquanto «reactor de forças», relativamente à nossa leitura do *Opus Postumum*, ideias que, como verificámos, não surgiam directamente em Kant, mas apenas na nossa leitura, uma vez que em Kant implicariam obrigatoriamente a elaboração de um pensamento sobre a singularidade de um corpo vivo enquanto plano ou tecido de captura, impacto, transformação, produção e exclusão dessas mesmas forças, das quais por sua vez o sujeito podia (ou não) possuir uma representação.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 3.



em que se actualizam ao mesmo tempo os movimentos corporais e os movimentos do pensamento». <sup>11</sup> Portanto, «espaço virtual», «espaço interior de um corpo paradoxal», «corpo virtual», em José Gil, «plano de imanência», «espaço liso», «virtual» e «corpo-sem-órgãos», em Deleuze, «Substância Imanente», «Conatus» e «Corpo», em Espinosa, são conceitos cujas relações e implicações mereceriam uma investigação mais aprofundada, mas que, pela sua vastíssima dimensão, aqui não pode ter lugar. Pois, como é que poderia haver *impregnação*, ou mesmo qualquer espécie de forma de contacto, entre corpo e consciência (facto que aliás se apresenta irrecusável, na experiência do corpo vivo e habitado), se não houvesse uma «tessitura comum» que atravessa os dois?

Neste sentido, o que José Gil nos propõe é que consideremos, por exemplo, a expressão “movimento de pensamento”, não como a metáfora do movimento de um corpo físico no espaço, mas, pelo contrário, que experimentemos pensar tanto o primeiro como o segundo movimentos, quer o movimento do pensamento, quer o movimento do corpo, «como resultados, agora num registo ontológico, de um movimento de uma outra natureza, mais profundo e original (que o movimento de uma coisa no espaço euclidiano)», ou seja, «*um movimento virtual não determinado pela distância, mas que se actualiza no espaço e no tempo*». <sup>12</sup>

Compreenderíamos então que o pensamento se move realmente, porque se movia já no espaço virtual. Aí não se define por parâmetros físicos, porque estes são virtualmente indeterminados. Nem ele é determinado por não sei que factores “espirituais” ou “inteligíveis”. Digamos que a impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo se opera num espaço virtual em que se actualizam ao mesmo tempo os movimentos corporais e os movimentos de pensamento. Numa imagem simples e simplificadora, diríamos que num estado de transe ou de grande intensidade de criação artística, por exemplo, quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, os dois elementos convergem, transformando-se, para o espaço único em que a osmose se produzirá: é no mesmo processo de actualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento, que ocorre a impregnação da consciência pelo corpo. <sup>13</sup>

Espaço virtual da osmose, *espaço* ou plano virtual como condição da impregnação mútua entre corpo e pensamento, espaço, portanto, «de onde emerge a forma artística» e em que «tocamos nos fundamentos da arte», <sup>14</sup> este espaço virtual em que se opera a impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo cria ressonâncias inevitáveis, não só com a difícil noção de virtual em Deleuze, e em

---

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 16.

particular com a ideia de um plano em que as condições de velocidade e brevidade são tais que mantêm as percepções «sob um princípio de inconsciência», mas também com o complexo conceito de *espaço liso* que Deleuze e Guattari desenvolvem em *Mil Planaltos* e que, na verdade, é imprescindível para compreender, tanto o conceito de devir, como o conceito de virtual.<sup>15</sup>

Ora, José Gil distinguirá dois «regimes de consciência», ou melhor, um duplo regime de consciência que irá caracterizar a especificidade do corpo aberto, ou seja, por um lado, a *consciência impregnada pelo corpo*, que resulta da transformação da consciência vígil «normal» e intencional, quando os movimentos do corpo «vêm ao de cima» (ou seja, uma espécie de regime subjacente a todo o estado de consciência - «o avesso obscuro da consciência clara» - mas que em geral não é vivido como consciente) e, por outro lado, *o corpo impregnado pela consciência*, regime que «decorre da mutação do corpo que se torna uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo.»<sup>16</sup>

Porque a consciência, em geral «solta» do corpo (diríamos nós), só se deixa impregnar pelo corpo no contexto de uma mudança de escala, quer dizer: quando por exemplo a consciência se enche de buracos, brancos psíquicos, «gaps» ou poros, pela multiplicação de imagens-nuas, como observámos a propósito do corpo atmosférico e pulverizado, no segundo capítulo, ou a propósito da formação de um poema-corpo, com Alberto Caeiro e Bernardo Soares, no terceiro capítulo. Neste sentido, José Gil cita Steve Paxton quando este último observa que a consciência dos movimentos do corpo do bailarino está cheia de buracos ou «gaps», porque na verdade estes movimentos são

---

<sup>15</sup> Sobre o difícil conceito de virtual, cuja análise e exposição criteriosa exigiria a investigação das transformações deste conceito desde *Diferença e Repetição*, passando pelas duas obras maiores de Deleuze sobre cinema, *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*, assim como pela sua leitura de Bergson, que está condensada num pequeno ensaio de 1966, intitulado *Le Bergsonisme*, cf. os dois últimos artigos de Deleuze, escritos pouco antes de morrer – «L'Actuel et le Virtuel» in *Dialogues* (pp. 179-185) e «L'Immanence: Une Vie...» in *Deux Régimes de Fous, Textes et Entretiens 1975-1995* (pp. 359-363). Estes dois artigos, segundo a nota editorial de David Lapoujade, na última das duas obras citadas, pertenceriam a um projecto intitulado «Ensembles e multiplicités», e o objectivo deste projecto seria precisamente aprofundar o conceito de virtual, que o próprio Deleuze considerava, no final da vida, não ter explicado suficientemente. Muito brevemente, no primeiro destes artigos, o que Deleuze começa por dizer-nos, sobre o virtual, é que toda a multiplicidade implica elementos actuais e virtuais (p. 179). E o virtual é-nos apresentado, em primeiro lugar, como uma composição de partículas, o que nos reenvia de imediato para a natureza microfísica, molecular e abstracta dos fluxos do desejo, tal como Deleuze e Guattari começaram por identificá-la n' *O Anti-Édipo*. Porque, para Deleuze, não são apenas as coisas que têm uma dimensão ou uma face virtual, mas também as percepções, os pensamentos e os afectos que *giram* entre um actual e um virtual, que por sua vez os envolve numa dimensão insensível (por exemplo, a dimensão das percepções subtis que se realizam numa velocidade infinita, para além das velocidades relativas que podem abrigar-se sob o escopo do que *é pensável*), sob um princípio de inconsciência. (traduções minhas).

<sup>16</sup> GIL, José, «Abrir o Corpo», p. 3 (sublinhados meus).

demasiado rápidos para que a consciência clara os capte.<sup>17</sup> Velocidade que pertence já a uma dimensão insensível – tal como a das percepções subtis que se realizam numa velocidade infinita, para além das velocidades relativas que podem abrigar-se sob o escopo do que *é pensável* – e, portanto, sob um princípio de inconsciência. Mas é ao ser *invadida* por estes «brancos psíquicos» que a intensidade dos movimentos do corpo ou as sensações puras trazem que a consciência deixa de ser «consciência de», passando a constituir «um corpo de consciência». O processo desta *invasão* da consciência pelo corpo é porém extremamente complexo e singular, ou seja, é sempre um processo caso a caso, como verificámos com Caeiro. Mas é através desta complexa e singular «invasão» da consciência pelo corpo que transitamos para o segundo regime de consciência que caracteriza o corpo aberto (isto é, o corpo impregnado de consciência), regime em que os dois planos, quer o do corpo, quer o da consciência, pela acção da impregnação mútua, coalesceram, como «duas faces de uma mesma imanência».<sup>18</sup> Pois, na verdade, e como questiona o autor, «*o que é o corpo de consciência senão o próprio corpo, impregnado pela consciência?*»<sup>19</sup>

De acordo com o autor, este corpo-consciência distingue-se então pela hiper-sensibilidade que o abre às pequenas percepções e às sensações insensíveis e, por outro lado, pela capacidade de entrar imediatamente em contacto-osmose com outros corpos, «conectando-se com os movimentos do seu inconsciente», e isto precisamente na medida em que «a osmose e a comunicação se realizam entre dois ou mais inconscientes», o que por sua vez abre um vasto campo de problemas e questões, que abarcam fenómenos, desde a transferência psicótica, à telepatia, às curas mágicas e à adivinhação, até à necessidade de criação artística, que é o que neste momento nos ocupa.<sup>20</sup>

José Gil sublinha que falamos de *afectos*, na medida em que a contaminação afectiva é o fenómeno mais comum de *contágio*, ou de comunicação entre inconscientes.<sup>21</sup> Vimos também no capítulo anterior de que forma é que os afectos podiam ser pensados como «forças de passagem». Porém, o contágio ou a contaminação entre dois ou mais inconscientes exige que sejam considerados dois aspectos fundamentais de um «inconsciente do corpo», que por sua vez nos remetem para o

---

<sup>17</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem* (sublinhados meus).

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 5.

duplo regime de consciência que caracteriza o corpo aberto: por um lado, a captação das pequenas percepções (ínfimas, intervalares, ou insensíveis) pelo corpo-consciência e, por outro lado, uma circulação de intensidades que corresponde a uma «cartografia das intensidades do corpo» e cuja «presença» se mede pela influência que provoca nos que a percebem. José Gil chama neste caso «corpo espectral» a esta presença de intensidades, que surge assim como uma variante do corpo virtual – «imperceptível mas produzindo efeitos, inconsciente mas conectando-se com, e agindo imediatamente sobre o inconsciente do auditor», ou do outro.<sup>22</sup> Este corpo portanto não tem figura, mas, pelo contrário, «é susceptível de múltiplas quase-formas». Ou melhor, não se trata de formas, porque falamos de «forças», «formas de forças» que «visam o corpo do outro e os seus órgãos e [que], ao fazê-lo, procuram conectar-se com as forças que emanam daquelas formas.»<sup>23</sup>

Não queremos parecer simplificar questões que são tão difíceis e complexas como esta, da comunicação entre inconscientes, através de *um inconsciente do corpo*. Como sublinha José Gil, a comunicação de inconscientes é um facto da vida comum, mas não cabe no escopo desta tese desenvolver este problema. A nossa questão é que esta “abertura” do corpo, que permite a comunicação de inconscientes e que se opera pelo regime de impregnação mútua, quer da consciência pelo corpo, quer do corpo pela consciência, não acontece apenas quando as «defesas da consciência se atenuam ou dissolvem»,<sup>24</sup> como no caso do transe (ou de certas experiências tóxicas com drogas e álcool), mas em particular encontra-se no corpo-consciência, na medida em que este está naturalmente «aberto» ao mundo, «olhando-o» (quer dizer: *olhando-o com a pele*) a partir dessa fronteira paradoxal, «nem do exterior, nem do interior do corpo, mas dessa fronteira – ou interface – em que o exterior e o interior se sobrepõem».<sup>25</sup> Fronteira paradoxal que interrogámos ao colocar as questões: «O que é ver o corpo, do interior do corpo?» «O que é um corpo inteiro que vê?», e que por sua vez nos remete de novo para um pensamento sobre o espaço, na medida em que, efectivamente, «qualquer coisa de muito particular acontece ao corpo tornado corpo-consciência: a visão do corpo (do exterior do interior), que o acompanha, *abre um espaço*, alargando indefinidamente a

---

<sup>22</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>23</sup> *Ibidem*. E é neste sentido que «a comunicação de inconscientes equivale a uma *incorporação* do corpo espectral [que aqui não discutimos] no corpo do outro.» Porque «há um inconsciente de linguagem que pertence ao corpo espectral.» (pp. 7-8, sublinhados e parêntesis rectos meus).

<sup>24</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

zona de fronteira.»<sup>26</sup> E acreditamos que é precisamente neste sentido que Bernardo Soares exclama, no *Livro do Desassossego*: «Transeuntes eternos por nós mesmos, não há paisagem senão o que somos.»<sup>27</sup> e que é por isso que a paisagem por onde passeia o esteta solitário, como sublinha Kant, «tem de ser realmente natureza» (ou pelo menos ser tida como tal, sem nenhuma espécie de traição). Zona ou espaço afectivo, não por ser um espaço alegre, triste ou melancólico, mas porque nele se «formam poderosos turbilhões de vida, de que os afectos de vitalidade formam o estrato subjacente»,<sup>28</sup> espaço em que brincam as crianças e de onde nascem os movimentos virtuais e afectivos da dança, da poesia e da música, pois «saímos do espaço euclidiano e entramos num espaço topológico, intensivo.»<sup>29</sup>

Significa isto que os limites do corpo se alargam indefinidamente ganhando profundidade (topológica). Ao mesmo tempo, é todo o corpo que se transforma. O seu em-redor torna-se espaço, confunde-se com um espaço de intensidades, de osmose potencial, de visões e tactos à distância, espaço pronto a entrar em conexão com intensidades de outros corpos. No corpo aberto fervilham “afectos de vitalidade”, como diz Daniel Stern, referindo-se às crianças. Precisamente, as crianças têm o corpo aberto. Um corpo que é como o avesso do corpo paranóico fechado, hostil, revestido daquela “carapaça caracterial” de que falava Reich.<sup>30</sup>

Como vimos, o espaço virtual da osmose, *espaço* ou plano virtual como condição da impregnação mútua entre corpo e pensamento, espaço, portanto, «de onde emerge a forma artística» e em que «tocamos nos fundamentos da arte»,<sup>31</sup> este espaço virtual em que se opera a impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo cria ressonâncias inevitáveis, não só com a ideia de um plano em que as condições de velocidade e brevidade são tais que mantém as percepções sob um princípio de inconsciência, mas também com o complexo conceito de *espaço liso* que Deleuze e Guattari desenvolvem em *Mil Planaltos*.

Porque a questão crucial é que o conceito de *devir*, tal como por exemplo José Gil parece utilizá-lo quando afirma que a consciência é «uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo»,<sup>32</sup> tal conceito implica uma visão marginal, completamente revolucionária, da matéria no tempo e no espaço.

---

<sup>26</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>27</sup> SOARES, Bernardo, *Livro do Desassossego*, Vol. II, Fragmento 390, p. 138.

<sup>28</sup> GIL, José, «Abrir o Corpo», p. 10.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 16.

<sup>32</sup> GIL, José, «Abrir o Corpo», p. 2.

A impregnação da consciência pelos movimentos do corpo é própria da natureza da consciência: a descrição clássica da consciência como “tomada de consciência” do objecto diferenciando-o do sujeito implica, curiosamente, essa mesma impregnação. Não haveria tomada de consciência se esta não desposasse, de uma maneira ou de outra, o objecto em questão. Ora, “desposar” vale como metáfora que recobre processos precisos de reconhecimento e contágio, entre os quais a captação das formas e das forças que animam o objecto. Como é que a consciência capta essas características objectais? Fazendo-as suas: opera-se primeiro uma impregnação da consciência pelo corpo; em seguida, este último entra em conexão com o mundo exterior, o que significa que passa a coincidir com as forças do objecto. O corpo inicia um devir-objecto, quer dizer, em termos deleuzianos, que se cria uma zona de indiscernibilidade entre o corpo e o objecto que faz com o que o corpo transfira certos dos seus traços ao objecto, e reciprocamente, que certas propriedades do objecto se transmitam ao corpo. Assim se devém peixe, pedra ou cubo. A percepção do cubo de Husserl não se explica de outro modo. Notemos que esta descrição sumária da percepção de um objecto qualquer não difere muito da percepção artística: também aqui ocorrem necessariamente um devir e uma osmose com a obra de arte. Para bem pintar um peixe, escrevia um pintor japonês, é preciso aprender a tornar-se peixe.<sup>33</sup>

Ora, tal visão revolucionária da matéria no tempo e no espaço pressupõe por um lado que tempo e espaço escapam às coordenadas de uma geometria euclidiana, para entrarem também nas redes das conexões topológicas de uma geometria do caos, com os seus pedaços de infinito, sob a forma de fractais, mas, por outro lado, tal visão revolucionária da matéria no tempo e no espaço também faz apelo precisamente a uma dimensão mais complexa, tal como parece exprimi-la por exemplo o conceito de espaço liso – quer dizer, *liso* por oposição a *estriado*, da mesma maneira que um tempo não pulsado se opõe a um tempo marcado ou cadenciado, em música, conceitos que nos catapultam imediatamente para o plano de imanência – como para um *sentir* (da sensação) que já não conseguimos exactamente pensar, ou no qual pensamos com extrema dificuldade (pelo menos no contexto, que é o de Deleuze e Guattari, enquanto inventores do conceito, em que espaço e tempo lisos seja ainda pensados sem implicar de forma mais articulada o espaço paradoxal do corpo vivo e habitado).<sup>34</sup>

Ora, este *sentir* é precisamente como o dos processos precisos da reconhecimento e do contágio que a metáfora de “desposar o objecto” recobre, na medida em que tais processos operam pela captação das formas e das forças que animam esse mesmo objecto, no contexto de uma *dupla captura*, ou seja, na medida em que se cria «uma zona de indiscernibilidade entre corpo e objecto, que faz com que o corpo transfira certos dos seus traços ao objecto, e reciprocamente, que certas propriedades do objecto

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Sobre os conceitos de *Liso* e *Estriado* cf. os capítulos sobre Ritornello, *Liso e Estriado* e Máquina de guerra, em *Mille Plateaux*, pp. 381-528, 592-625.

se transmitam ao corpo.»<sup>35</sup> Foi o que muito ao de leve começámos por identificar no primeiro capítulo desta tese, quando referimos que, se por um lado em Kant o juízo estético era enunciado a partir de uma qualidade específica do prazer que podia ser visto, no quadro da sua descrição particular, como uma disposição infantil para o conhecimento, pela configuração peculiar do jogo entre as faculdades e pela sensação que lhe correspondia, em De Duve o baptismo subjacente ao juízo «Isto é arte.» era realizado no interior de uma *relação amorosa* entre sujeito e objecto, sem que a natureza específica dessa relação sentimental fosse objecto de uma reflexão desenvolvida.<sup>36</sup>

É tão evidente, na música, esta diferença entre os dois *tipos* de tempo, o *liso* e o *estriado*, ao ponto de ser possível interpretar uma Sonata de Mozart num tempo cujas marcações se diluem (ou melhor, *dançam*) no fluxo vivo e autónomo das linhas melódicas cantantes que impõem a força da sua correnteza e dos seus magnetismos próprios ao tempo seco e mecânico dos metrónomos, que já não se encaixam, ou que talvez nunca se tenham encaixado (aparelhos de mera tortura pedagógica, como os capacetes do pai de Schreber, que com eles acreditava manter em estrita ordem essa imprevisibilidade plástica do corpo da criança...) Diríamos que o *estriado* é o tempo vertical, o macro-tempo do peso e da gravidade, o tempo militar que nos prende e agarra os pés à terra, enquanto o *liso* é o tempo plano e contínuo que se compõe das diferenças ínfimas, das variações imperceptíveis e das linhas infinitas que nos suspendem no ar como nuvens ou poeiras ou viajantes aéreos, tempo do sobrevoo. Ou seja, tempo e espaço lisos do mais pequeno intervalo ao qual o pensamento não acede, mas que o corpo guarda na carne, na pele e no tacto, espaço das pequenas e imperceptíveis acções do contacto tátil ou manual que escapa pelos intervalos ao espaço estriado e prioritariamente visual de Euclides, o espaço das três dimensões que se deixam enclausurar nas três linhas rectas: profundidade, altura, largura.

Na verdade, o espaço liso parece ser como o tempo liso das figuras rítmicas que escapam ao tempo e de que Chopin, Ravel, Boulez e Satie, por exemplo, foram exploradores. Uma sextina num ritmo de divisão binária pode fazer de súbito dançar o tempo, mas com Ravel são linhas de frases inteiras que de repente saltam para esse plano do tempo não pulsado, como que para uma espiral de estrelas. Valsas que agitam os corpos como se os pudessem suspender das nuvens ou das nebulosas e que fazem

---

<sup>35</sup> GIL, José, «Abrir o Corpo», p. 2.

<sup>36</sup> DE DUVE, Thierry, *Kant after Duchamp*, p. 31.

balançar e vacilar os membros como se eles estivessem ligados por linhas às espirais das galáxias. Dor de uma outra dor de uma outra dor, nostalgia que é nostalgia ainda de outra nostalgia, estranha escalada na insensível vertigem das ligações infinitas, em que o corpo vacila, treme e arde, afectos supra intensos que embatem como memórias de outros tempos que já não sabemos como vivemos – os afectos musicais. Pois, como afirmam Deleuze e Guattari, «o espaço liso é justamente esse do mais pequeno intervalo: também não tem homogeneidade a não ser entre os pontos infinitamente vizinhos, e o ajustamento das vizinhanças faz-se independentemente de toda a via determinada.»<sup>37</sup> Espaço de contacto sem condutas nem canais e que o *rizoma*<sup>38</sup> desposa, isto é, trata-se de um espaço que é preenchido por multiplicidades, como as das cores ou dos sons, que o ocupam sem o contar e que não respondem à condição visual de poder ser observadas de um ponto do espaço exterior a elas, mas que só se podem explorar *caminhando nelas* – espaço liso que já nenhuma função pode capturar (excepto este corpo peculiar que José Gil por exemplo pensa), como o limite de um caos virtual.

As mais simples considerações de velocidade fazem desde logo intervir a diferença entre a queda vertical e o movimento curvilíneo, ou de um modo mais geral entre a recta e a curva, sob as espécies diferenciais do clinamen ou do mais pequeno intervalo, o mínimo de aumento. O espaço liso é justamente esse do mais pequeno intervalo: também não tem homogeneidade a não ser entre os pontos infinitamente vizinhos, e o ajustamento das vizinhanças faz-se independentemente de toda a via determinada. É um espaço de contacto, de pequenas acções de contacto, táctil ou manual, mais do que visual, como era o espaço estriado de Euclides. O espaço liso é um campo sem condutas nem canais. Um campo, um espaço liso heterogéneo, desposa um tipo muito particular de multiplicidades: multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem o «contar», e que nós não conseguimos «explorar a não ser caminhando nelas». Elas não respondem à condição visual de poder ser observadas de um ponto do espaço exterior a elas: tal é o sistema dos sons, ou mesmo das cores, por oposição ao espaço euclidiano.<sup>39</sup>

O que é um devir, portanto, e de que forma é que espaço liso informa este conceito?

Devir é um tipo de experiência que implica um corpo paradoxal e intensivo, na medida em que se desenvolve em intensidade (por afectos) e por «passagens» ou «franjas», ou seja, pela criação de zonas micro-físicas de indiscernibilidade entre os corpos a captar. Neste sentido, fazer rizoma é condição para devir. É por isso que um

---

<sup>37</sup> DELEUZE e GUATTARI, «Traité de Nomadologie: La Machine de Guerre» in *Mille Plateaux*, pp. 459-460 (traduções minhas).

<sup>38</sup> Sobre o conceito de *rizoma* cf. «Introduction: Rhizome» in *Mille Plateaux*, pp. 9-37.

<sup>39</sup> *Mille Plateaux*, «Traité de Nomadologie: La Machine de Guerre», pp. 459-460.



devir se faz sempre do maior para o menor, isto é, das massas para as partículas, do molar para o molecular, ou do estriado para o liso.<sup>40</sup>

A vespa e a orquídea, por exemplo, com a ressonância dupla entre as suas figuras paralelas, fazem rizoma. Poderia dizer-se que a flor «imita» o insecto, em tais bodas contra-natura<sup>41</sup> que operam o «casamento» entre elementos de dois reinos à partida diferentes. Mas o que Deleuze e Guattari nos dizem é que tal imitação não é verdadeira senão ao nível molar dos estratos, porque, ao nível molecular dos fluxos micro-físicos do desejo, o que se passa é de uma ordem inteiramente diferente, ou seja: não um movimento entre dois termos (tal como seria suposto num funcionamento imitativo, de transformação, ou mesmo de identificação), segundo o qual um se metamorfosearia no outro, mas a *formação de um bloco* – como um devir-pedra numa escultura, devir-palavra num poema, devir-música na linha de voo de um pássaro -, bloco que se forma por uma dupla captura num rizoma comum, como numa franja de corpos, ou numa praia de partículas.

Mas como é que isso acontece?

Em Deleuze e Guattari, será precisamente a natureza molecular e abstracta do desejo enquanto energia de impulsão que investe os fluxos abstractos de um inconsciente microfísico, produtor e maquínico, que nos permitirá aceder ao conceito de devir.<sup>42</sup> E isto porque pertence à própria natureza do desejo, tal como Deleuze e Guattari

---

<sup>40</sup> E é precisamente o rizoma como condição da efectuação das passagens em intensidade que faz com que, na visão de Deleuze e Guattari, seja impossível pensar a existência de um *devir maioritário*. Nunca se devém *toda a gente*, muito menos se devém um qualquer modelo universal representado pela ideia de que *toda a gente sabe, toda a gente pensa, toda a gente quer isto ou aquilo*, no sentido de alcançar, por exemplo, um juízo universal fundado na massa maioritária da personalidade da Pessoa, mas, pelo contrário, segundo Deleuze e Guattari, realiza-se um devir-mundo que é como uma figura universal da consciência minoritária, na medida em que implica um movimento real de devir-outro, tal como o analisámos no segundo capítulo, e que por sua vez já não procede por um movimento totalitário e abstracto de esbatimento das diferenças, mas que, pela natureza peculiar do próprio processo de devir, traz para o ar livre e para o plano da afirmação o grão das distâncias moleculares entre os elementos divergentes de uma mesma massa. (*Mille Plateaux*, «Postulados de Linguística», pp. 133-134.)

<sup>41</sup> DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, p. 8.

<sup>42</sup> Segundo a nossa leitura, existe uma relação estreita entre os conceitos de espaço liso, desejo, sexualidade e devir, criados por Deleuze e Guattari. No entanto, é preciso sublinhar que, para Deleuze e Guattari, os conceitos de sexualidade e desejo sofrem profundas transformações que são informadas, quer pelos conceitos de devir e rizoma (e portanto, também pelo conceito de espaço liso), quer pela própria noção de desejo enquanto virtude ou afirmação, que é efectivamente revolucionária, face à noção tradicional do desejo como falta ou carência. Segundo a visão revolucionária de Deleuze e Guattari, o desejo como força de impulsão que move o inconsciente maquínico é uma virtude. Este desejo não exprime uma carência, nem uma falta, mas, pelo contrário, uma potência. Sendo assim, o desejo, ao contrário do que o senso comum pressupõe, não está obrigatoriamente ligado ao prazer, embora Deleuze e Guattari distingam *uma alegria imanente ao desejo* (*Mille Plateaux*, «Comment se faire un Corps sans Organes», p. 192), que, no entanto, é uma coisa de uma ordem inteiramente diferente. Ora, segundo Deleuze e Guattari, o que constitui um facto inescapável é que o «prazer» propriamente orgástico interrompe, com um estado de satisfação, o movimento infinitamente suspenso do desejo, ou seja, essa

a descrevem, ou seja, na sua afirmação plena, não ser interrompida, quer dizer, porque pertence à própria natureza do desejo *desejar*, manter-se infinitamente a desejar, prolongar-se sem fim, sem barreiras e sem interrupção, numa infinitude potencial ou virtual, e porque é precisamente neste sentido que a constituição do corpo-sem-órgãos ou do plano de imanência (espaços lisos por excelência) surgem como meios privilegiados para libertar os planos de consistência que permitem agenciar o desejo, levando-o o mais longe possível.

Confessamos que qualquer das comparações da sexualidade com fenómenos cósmicos do tipo «tempestade eléctrica», «neblina azulada e céu azul», o azul do orgone, «fogos de Santelmo e manchas solares», fluídos e fluxos, matérias e partículas, nos parece afinal muito mais adequada do que a redução da sexualidade ao lamentável segredinho familiarista. Acreditamos que Lawrence e Miller avaliam muito melhor a sexualidade do que Freud, inclusivamente do ponto de vista da famosa cientificidade. Não é o neurótico deitado no divã que nos pode falar do amor, do seu poder e desesperos, mas o silencioso passeio do esquizo, o trajecto de Lenz nas montanhas e sob as estrelas, a imóvel viagem em intensidade sobre o corpo sem órgãos.<sup>43</sup>

José Gil pergunta, na sua obra *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, «Porque é que se quer abrir o corpo e projectá-lo para fora?» E responde, logo de seguida, com precisão: «Sabemo-lo: para construir o espaço do corpo e, no limite, para formar o plano de imanência da dança, enquanto última transformação desse espaço. Porquê querer a imanência? Para alcançar as intensidades mais altas, essas que Cunningham chama de «fusão». Mas enfim, porquê querer dançar?»<sup>44</sup>

Ora, responder a esta pergunta – «Porquê querer dançar?» – remete-nos, segundo José Gil, «para a própria natureza do desejo».<sup>45</sup> Quer dizer: a natureza do desejo é que o desejo seja *propriamente infinito* e, na verdade, o desejo «nunca pararia de produzir novos agenciamentos se forças exteriores não viessem romper, quebrar, cortar o seu fluxo.» «O desejo quer acima de tudo desejar, ou agenciar, o que é a mesma coisa. O

---

força abstracta mas real e a intensidade própria com que as máquinas desejantes (n' *O Anti-Édipo*) ou os agenciamentos (em *Mille Plateaux*) alimentam a produção e a circulação dos fluxos. É neste sentido que surge a figura do masoquista como aquele que explicitamente desfaz o laço entre o desejo e o prazer tal como o senso comum o entende, ou seja, o prazer como satisfação ou saciedade. Porque o masoquista, na sua actividade contratual de imobilizações, garroteamentos e costura de orifícios do corpo, o que pretende, segundo a análise de Deleuze e Guattari, é criar no corpo vivido a lisura absoluta de um CsO, onde o que circula são ondas e intensidades doloríferas, em vez de correntes ou fluxos intensivos de prazer, ou seja, trata-se de uma estratégia terrível, arriscada e repleta de fracassos para tentar experimentar ainda a alegria de uma potência e, com esta, de uma libertação, ou de uma afirmação. «O masoquista serve-se do sofrimento como de um meio para constituir um corpo sem órgãos e para libertar um plano de consistência do desejo.» (*Mille Plateaux*, «Comment se faire un Corps sans Organes», p. 192. Cf. também «Re-presentation de Masoch» in DELEUZE, *Crítica e Clínica*, pp. 76-79).

<sup>43</sup> DELEUZE e GUATTARI, *O Anti-Édipo*, p. 304

<sup>44</sup> GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, «O Corpo Paradoxal», p. 70.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

agenciamento do desejo abre o desejo e prolonga-o.»<sup>46</sup> De facto, nada parece conseguir superar esta evidência. Num plano de imanência de escrita, o que é que o desejo deseja, senão continuar a escrever? Num plano de imanência amoroso, o que é que o desejo deseja, senão continuar a amar? Num plano de imanência da dança, o que é que o desejo deseja, senão continuar a dançar? E de que modo é que se infinitiza o desejo, a não ser experimentando, criando, agenciando, se a energia do desejo não tem projecto, nem conceito, nem imagem, nem programa, mas apenas traçado, e se a sua intensidade não tem figura nem nome, mas apenas vida, essa vida inapreensível e veloz (névoa intensíssima e fugaz, que faz deslizar as invisíveis partículas) com que possa ser experimentada?

Porém, quando José Gil nos diz que o plano de imanência *é a última transformação desse espaço* do corpo que se abriu e que se projectou para fora, por meio de um agenciamento (neste caso, a dança) que alcança as intensidades mais altas, as intensidades de «fusão», prolongando-se (então) infinitamente, o que é que isto significa?

De que modo é que o plano de imanência ou o corpo-sem-órgãos agenciam o desejo?

*Estas três realidades: a) o desejo deseja agenciar; b) o desejo deseja a imanência; c) o desejo deseja fluir, exigem um espaço, um território para que o desejo possa desejar. Desejar é já começar a construir esse espaço ou plano onde ele flui e desdobra a sua potência. Um espaço de onde as obstruções, as máquinas de romper os fluxos, de os cortar, de os vampirizar sejam varridas – pela própria intensidade do fluxo.*<sup>47</sup>

Pois é este movimento ininterrupto ou infinitamente suspenso do desejo, é precisamente esta possibilidade de uma natureza infinitamente suspensa do desejo que levará Deleuze e Guattari a recorrerem à imagem física e geológica de *planaltos*, planos, planos de imanência, planos de consistência e, por fim, planómenos (porque um planalto, como ambos sublinham, «é um pedaço de imanência»), comentando Gregory Bateson que, a propósito de certos processos sexuais ou agressivos na cultura balinesa, falava de planaltos como «regiões de intensidade contínua, constituídos de tal maneira que não se deixam interromper por uma terminação exterior, ainda que também não se deixem chegar a um ponto culminante.»<sup>48</sup> Um planalto como uma região de intensidade contínua, como uma altura sustentada em planitude, deserto voador, leveza das massas

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 73 (sublinhados meus).

<sup>48</sup> *Mille Plateaux*, «Comment se faire un Corps sans Organes», p. 196.

de terra que se suspendem acima do seu nível, mas sem se erguerem em picos de montanhas e de serras, planície volante entre o céu e a terra, entre as nuvens e o mar, como um balcão sobre o infinito. Pois é precisamente a identificação destas regiões de intensidade contínua que levará Deleuze, na *Lógica da Sensação*, em 1981, a estabelecer um paralelo crucial entre o corpo-sem-órgãos e o corpo intenso ou intensivo.<sup>49</sup> E foi por isso que começámos com Kant e com o corpo pulverizado das imagens-nuas, em José Gil, sombra branca inconsciente estendida por entre os intervalos do mundo como uma teia, em vibração subtil. Porque, quando o corpo se torna intenso, acrescentamos nós, tudo se suspende e, nesse estado de suspensão, a impressão viva é que toda a matéria flui, o que implica que a própria apreensão de um fluxo pressupõe já um corpo vivo intensivo, que o experimenta.

Mas porque é que a realidade do desejo exige um plano de imanência, ou um corpo-sem-órgãos? E porquê, como pergunta José Gil, esta expressão de «um corpo que não tem órgãos»? Como é que este corpo compõe um plano de imanência?

Ora, José Gil explica de que forma é que os órgãos, enquanto «estratos» de um organismo, impedem a livre circulação da energia que está assim «investida e fixada nos sistemas de órgãos do organismo».<sup>50</sup> Como se a energia ficasse «retida» ou «capturada» nestes estratos sedimentados que são os órgãos de um organismo e que portanto a impedem de fluir livremente. Por isso é que, segundo o autor, «desembaraçar-se deles [dos órgãos], e constituir um outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau» por isso é que essa é a tarefa específica «do artista e, em particular, do bailarino.»<sup>51</sup> O que explicaria, também, porque é que só o corpo incodificado (o corpo «tal qual», que apenas é possível viver no transe ou no êxtase, como sublinha José Gil, ou o corpo desestratificado, como diriam Deleuze e Guattari), quer dizer: porque é que apenas o corpo incodificado permite criar.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> DELEUZE, *Logique de la Sensation*, p. 47.

<sup>50</sup> GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 73.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Cf. GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, «O Xamane, o Corpo e a Linguagem»: «No transe joga-se uma cena dupla: a da decodificação de um corpo “usado”, “doente”; e a do renascer de um corpo novo, são, curado. A primeira, negativa, corresponde ao desbloqueamento do sentido, necessário à recodificação que se prepara: desbloqueamento obtido pela confusão levada ao extremo, dos códigos e línguas que tinham por emblema o corpo – a música, a encantação, o recurso aos alucinogéneos e às drogas, a dança e toda a atmosfera que envolve a sessão contribuem para obter este resultado. Processo que corresponde à irrupção progressiva do corpo «tal qual», do corpo incodificado e que só é possível viver, precisamente, no estado de transe ou êxtase. Apenas sobre esta superfície de inscrição assim virgem pode surgir o novo sentido.» (p. 24)

O corpo-sem-órgãos, como sabemos, é um conceito que Deleuze desenvolve a partir de Artaud e que faz a sua primeira aparição intempestiva (e muito breve) na última página de uma obra sobre Proust, em resposta à questão «Quem é afinal o narrador da *Recherche?*»,<sup>53</sup> adquirindo algum desenvolvimento só a partir da *Lógica do Sentido* e, em particular, a partir d'*O Anti-Édipo* e *Mil Planaltos*, com Guattari. O conceito sofre portanto diversos desenvolvimentos e transformações que por sua vez implicam, não só as diferenças que podemos encontrar entre um primeiro e um segundo Deleuze, mas também as diferenças entre as duas grandes obras de Deleuze e Guattari, quer dizer, os dois volumes de *Capitalismo e Esquizofrenia*, que acabámos de citar. Não cabe por isso, no plano desta investigação, uma exploração criteriosa e aprofundada deste conceito, que seria obviamente muito longa e complexa, mas apenas um pequeno resumo que coloque em evidência alguns aspectos que precisamos de relevar, no sentido de aceder ao conceito de corpo aberto que José Gil nos propõe.

Por exemplo, na *Lógica do Sentido*, não é por metáfora que aí se diz que as palavras são gritos activos num sopro contínuo, como «os peixes na massa do mar ou os ossos no sangue para o corpo-sem-órgãos.» Activar, insuflar, molhar ou fazer flamejar as palavras para que se tornem acções de um corpo sem partes não constitui uma descrição aproximada, nem metafórica, do que se passa no CsO, mas trata-se da descrição literal, ainda que sumária, de um fenómeno a que apenas os conceitos de *fluxos micro-físicos* do desejo (no *Anti-Édipo*) e *devenir* (em *Mil Planaltos*) só mais tarde virão trazer um princípio de inteligibilidade.

Pois é precisamente a propósito de Artaud e das suas «palavras-sopro», «Ratara ratara Atara tatara rana Otara otara katara...», o Artaud já indirectamente citado no livro sobre Proust, com essa citação repetida que surge como um ritornello em quase

---

<sup>53</sup> DELEUZE, Gilles, *Proust et les Signes*, p. 220. Porque, segundo Deleuze, o narrador não pertence a um sistema de subjectividade clivado, nem constitui um sujeito, mas constitui antes um *corpo singular* que excede o próprio estilo e que está aberto a uma experiência peculiar e específica, reagindo à violência dos signos (como a aranha na teia, respondendo ao choque dos impactos que formam ondas de vibrações), signos que são sintomas que encontram o seu sentido em forças - vibrações, choques, pressões, influências, contágios e afectos propiciados pela violência dos encontros e por uma experimentação de reminiscências e de essências – e para cuja decifragem é necessário formar um novo tipo de pensamento, constituir uma outra máquina para pensar, uma nova experimentação que passa pelo uso involuntário das faculdades, o que faz com que, deste narrador, *enorme Corpo sem Órgãos*, Deleuze afirme: «O narrador foi realmente dotado de uma sensibilidade extrema, de uma memória prodigiosa: não tem órgãos na medida em que está privado de todo o uso voluntário e organizado das suas faculdades. Em contrapartida, uma faculdade exerce-se nele quando é constrangida e forçada a tal; e o órgão correspondente põe-se nele como um esboço intensivo despertado pelas ondas que provocam o uso involuntário. Sensibilidade involuntária, memória involuntária, pensamento involuntário, que são de cada vez como as reacções globais intensas do corpo sem órgãos aos signos de tal ou tal natureza. É o corpo-teia-aranha que se agita para entreabrir ou fechar cada uma das pequenas caixas que vêm chocar contra um fio pegajoso da *Recherche*. Estranha plasticidade do narrador». (traduções minhas)

todos os textos sobre o CsO (*sem olhos, sem nariz, sem boca*), e em contraste com a construção de uma organização de superfície que aqui Deleuze comenta relativamente ao caso de Lewis Carroll, é precisamente neste contexto que nos é exposto esse primeiro momento de desestratificação nas sensações associadas à macro-consciência do corpo empírico, e, por outro lado, um segundo momento de libertação dos fluxos em que um organismo sem partes passa a fazer tudo por transmissão fluídica (e é também neste contexto que se mantém e aprofunda a ligação, que no comentário de Proust tinha sido meramente apontada, do CsO ao quadro da esquizofrenia).

Porque esta palavra que é impossível de desintegrar, mas cujo *cimento* é um princípio molhado, a-orgânico, bloco ou massa de mar, surge desde já como a matéria fluidificada de um corpo sem partes, corpo sem “barreiras”, não hierarquizado, portanto, corpo sem interrupções que possam impedir a velocidade dos fluxos ou o deslizamento das intensidades, e cede na ordem da sintaxe natural (com o desmembramento e a invenção selvagem de palavras) qualquer coisa que é afim do que cede nos corpos de Francis Bacon, relativamente ao que podemos considerar como *anatomia visível* do corpo – pois diríamos que os focos de intensidade, as zonas abstractas investidas de afectos ou desejo, emergem para o visível, como planos lisos e libertos, potenciais ou limiares de circulação infinita.

Aproximamo-nos portanto de experiências e experimentações que têm uma inteligibilidade muito difícil, mas parece ser exactamente por isto que o plano de imanência será descrito como *um meio de transporte*, plano das passagens em intensidade de que nos apercebemos pelos imperceptíveis devires que actuam, principalmente, ao nível das sensações e dos afectos.

Acreditamos que é por esta mesma razão que o CsO passará ainda, na *Lógica da Sensação*, por um último crivo que o ligará com o corpo intensivo, corpo das sensações, dos afectos e das passagens em intensidade – ou seja, esse corpo que tem de ser extraído da figura,<sup>54</sup> que será isolada ou abstraída do fundo em tantos quadros de Bacon, por meio de uma oval ou por uma mancha uniforme de tinta que a fará saltar de um espaço euclidiano para uma outra dimensão, já não um espaço óptico, que possa ser explorado de um ponto de vista exterior a si mesmo ou em relação a um limite pré-definido, mas um espaço liso, tátil ou háptico, espaço em que os corpos surgem de um modo visível como captação de forças virtuais e que por sua vez, como sublinha

---

<sup>54</sup> DELEUZE, *Logique de la Sensation*, p. 12 (traduções minhas).

Deleuze, implica um *sentido das cores* em que convergem todos os outros elementos (armadura, figura e contorno), ou seja, um espaço em que a mão ganha uma espécie de independência para passar ao serviço de outras forças, cuja intensidade se inscreve nas marcas, nas linhas, nas texturas, nas coagulações, nas transparências, como velocidades invisíveis que se tornam sensíveis no ritmo dos pontos e dos traços, tais como essas *velocidades* que somos forçados a sentir por ressonância nas vírgulas ou nos traços espatulados de Van Gogh, ou nos turbilhões de infinito por entre os ramos da amendoeira em flor.<sup>55</sup>

Ora, segundo Deleuze, o próprio da sensação é passar por diferentes níveis, sob a acção de forças.<sup>56</sup> O que nos aproxima dos afectos amodais que José Gil descreve, a propósito do sentido imediato e da transparência do gesto dançado. E era também deste modo que Deleuze acreditava proceder a memória involuntária em Proust, acoplando duas sensações que existiam no corpo a dois níveis diferentes, e que se entrechocavam como dois lutadores, a sensação passada e a sensação presente, para fazer surgir qualquer coisa de irredutível aos dois, ao passado como ao presente, ou seja, *um pouco de tempo em estado puro*.<sup>57</sup> Porque, na verdade, a sensação e as cores estão nos corpos, e pela sensação eu devesse cor, ao mesmo tempo que a cor me afecta, ou seja, ao mesmo tempo que as ondas luminosas me embatem nos olhos e fluem em tempos infinitesimais pelas franjas de um sistema nervoso, matérias heterogéneas em vibração, compondo ritmos, isto é, movimentos de dupla captura em que os corpos fazem rizoma. Segundo Deleuze, a sensação é directa e, ao mesmo tempo, engata-se numa potência vital que a transborda por todos os lados, o ritmo, esse combate peculiar da vida contra o caos que surge como música quando investe o plano auditivo, ou como pintura quando investe o plano visual.<sup>58</sup> Por outro lado, as sensações complexas (do sono, do desejo, da arte) envolvem fenómenos de ressonância ou combate entre séries ou níveis divergentes,<sup>59</sup> e, segundo Deleuze, esta unidade rítmica dos sentidos não se descobre senão quando se ultrapassa o organismo, em direcção ao corpo-sem-órgãos.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> *Idem*, p. 14. E é neste sentido que Deleuze verá o trabalho de Francis Bacon como uma alternativa ao extraordinário trabalho da arte abstracta, que arranca a figura à representação, ou seja, como uma via mais directa e sensível para libertar a figura dos seus clichés (p. 19), à semelhança da via tomada por Cézanne, que ultrapassa a figuração através da Figura, mas por meio de uma pintura que pinta a sensação (p. 39).

<sup>56</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>59</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 47.

Neste sentido, Deleuze sublinha que Francis Bacon arranca a figura à representação na medida em que arranca o CsO ao organismo, pintando sem cessar o corpo intensivo, pintando em particular os movimentos atléticos e as torções impostas à anatomia visível que fazem com que o corpo tente escapar de si próprio - por *espasmos* («*Figure au Lavabo*», de 1976), como se o corpo tentasse «escapar por um dos seus órgãos, para se juntar à mancha de tinta uniforme, à estrutura material.»<sup>61</sup> Tal é a natureza de um movimento intenso que se faz no lugar, estaticamente, por uma deformação virtual, uma deformação intensa mas estática, ou seja, pela *acção de forças invisíveis*, e que arranca a figura ao corpo, plasmando-a no quadro.<sup>62</sup>

Ora, segundo Deleuze, a única forma de «arrancar o corpo à figura» é fazer o corpo entrar num devir, primeiro num devir-animal, e depois num devir-molecular, ou seja, um devir em que todo o corpo tende a escapar-se para uma zona de indiscernabilidade ou indecidibilidade reais, materiais, e que por sua vez fazem com que a figura se plasme na tela. É o que acontece quando Francis Bacon pinta cabeças e não rostos, desfazendo o rosto em função dos *traços animais* das cabeças,<sup>63</sup> criando zonas de indiscernabilidade pela exploração dos factos comuns ao homem e ao animal, tais como a carne, as cabeças, ou os ossos, mas também pela exploração das zonas rizomáticas dos afectos comuns ao homem e ao animal, os afectos da dor e do sofrimento, que passam pela carne e pelos ossos.

Piedade para a carne! Não há dúvida, a carne é o objecto da mais alta piedade de Bacon, a sua piedade de Anglo-Irlandês. Neste ponto, é como para Soutine, com a sua imensa piedade de Judeu. A carne não é uma carne morta, ela guarda todos os sofrimentos e prende em si todas as cores da carne viva. Tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade, como de invenção sedutora, de cor e de acrobacia. Bacon não diz «piedade para as bestas», mas antes que todo o homem que sofre é a carne. A carne é a zona comum do homem e da besta, a sua zona de indiscernabilidade, ela é esse «facto», esse estado mesmo em que o pintor se identifica com os objectos do seu horror e da sua compaixão.<sup>64</sup>

E o que Deleuze nos diz é que «o corpo não se revela senão quando deixa de ser sustentado pelos ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando ambos, a carne e os ossos, existem um para o outro mas cada um de seu lado, os ossos como estrutura material do corpo, a carne como material corporal da Figura. Bacon admira a jovem mulher de Degas “*Après le Bain*”, em que a coluna vertebral interrompida parece

---

<sup>61</sup> *Idem*, p. 23-24.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>64</sup> *Idem*, pp. 29-30.



sair da carne, ao mesmo tempo que a carne fica tanto mais vulnerável e engenhosa, acrobática.»<sup>65</sup> Há em Bacon corpos de onde se extraíam ou quebraram certos ossos. Noutros, a carne cai, ou incha, como que tomada por um foco, por uma contusão, por uma incandescência. Segundo Deleuze, o esplendor das cores realiza então a tensão corporal entre a carne e os ossos, fazendo com que estranhos, por vezes agudos, dolorosos e inesperados focos de intensidade emirjam para o visível. Mas o devir-animal é apenas uma etapa para um devir-imperceptível mais profundo e em que a Figura desaparece<sup>66</sup> – grão de areia, erva, pó, poeira, gota de água – ou seja, uma pura pulverização, no limite da abstracção, que se consuma nas coisas que parecem estar mais próximas da matéria.

Se bem que a sensação não seja nem qualitativa nem qualificada, ela não tem senão uma realidade intensiva que não mais lhe determina dados representativos, mas sim variações alotrópicas. A sensação é vibração. Sabemos que o ovo apresenta justamente este estado do corpo «antes» da representação orgânica: os eixos e os vectores, os gradientes, as zonas, os movimentos cinemáticos e as tendências dinâmicas, relativamente às quais as formas são contingentes ou acessórias. «Nada de boca. Nada de língua. Nada de dentes. Nada de laringe. Nada de esófago. Nada de estômago. Nada de ventre. Nada de ânus.» Toda uma vida não orgânica, porque o organismo não é a vida, ele aprisiona-a. O corpo é inteiramente vivente e, portanto, não orgânico. Também a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, ganha um aspecto excessivo e espasmódico, e rompe os limites da actividade orgânica. Em plena carne, ela é arrastada na onda nervosa ou na emoção vital. Podemos acreditar que Bacon se encontra com Artaud em diversos pontos: a Figura é precisamente o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em proveito do corpo, e o rosto em proveito da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre traçando nele níveis; a sensação é como o encontro da onda com as Forças que agem sobre o corpo, «atletismo afectivo», grito-sopro; quando é assim relativa ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e passa a ser real; e a *crueldade* será cada vez menos ligada à representação de qualquer coisa de horrível, para ser apenas a acção das forças sobre o corpo – ou a sensação (ao contrário do sensacional).<sup>67</sup>

Neste contexto, o CsO enquanto corpo intensivo, ovo em que circulam as ondas ou vibrações que traçam níveis de intensidade, mostra que a sensação real é simplesmente o resultado da acção de forças que agem directamente sobre o corpo (e não sobre o organismo), poder de ser afectado ou «atletismo afectivo» que nos leva a perguntar *o que pode um corpo?* Pois trata-se justamente de uma captura de forças. Como tornar visíveis as forças não visíveis do cosmos? Como tornar audíveis as forças não sonoras do cosmos? «O Tempo, que é insonoro e invisível, como pintar ou fazer entender o tempo? E as forças elementares como a pressão, a inércia, o peso, a atracção, a gravitação, a germinação? (...) Tornar visível o tempo, a força do tempo, Bacon

---

<sup>65</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>67</sup> *Idem*, pp. 47-48.

parece tê-lo feito duas vezes: a força do tempo transformador, pela variação alotrópica dos corpos, “ao centésimo de segundo”, que faz parte da deformação; depois a força do tempo eterno, a eternidade do tempo, por essa Reunião-Separação que reina nos trípticos, pura luz. Tornar o Tempo sensível em si mesmo, tarefa comum ao pintor, ao músico, por vezes ao escritor. Uma tarefa para além de toda a medida ou cadência.»<sup>68</sup>

É neste sentido que Deleuze e Guattari afirmam, em «*Comment se faire un Corps sans Organes?*», que o Corpo sem Órgãos «é uma experimentação inevitável, já feita no momento em que se empreende, e por fazer enquanto não se empreende».<sup>69</sup> E mesmo quando perguntamos: «O que é? O CsO? – já estamos em cima dele, arrastando-nos como vermes, tacteando como cegos ou correndo como loucos, viajantes do deserto e nômadas da estepe.»<sup>70</sup> E é daqui que derivam as maiores dificuldades.

Como sabemos, só em *Mil Planaltos* é que surgirá o conceito de plano de imanência que falta ainda, n’*O Anti-Édipo*, e que permitirá pensar a natureza e a qualidade dessa rede molecular e virtual por entre a qual parecem correr os fluxos micro-físicos do desejo. Por outro lado, só nesta obra maior se desenvolverá a especificação do conceito de *devenir* que permitirá pensar a qualidade e a natureza das passagens em intensidade. Pois faltava ainda, n’*O Anti-Édipo* e segundo as palavras do próprio Deleuze, uma teoria das multiplicidades por si mesmas, que extravasassem «a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, entre o corpo e a alma», e em que «o múltiplo passasse ao estado de substantivo» – rizoma.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> *Idem*, p. 57, p. 63.

<sup>69</sup> *Mille Plateaux*, p. 185.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>71</sup> Cf. «Préface pour l’édition italienne de *Mille Plateaux*» in *Deux Régimes de Fous*, sobre as diferenças entre *Mil Planaltos* e *O Anti-Édipo*, na visão crítica do próprio Deleuze: «Os três temas d’*O Anti-Édipo* eram os seguintes: 1) O inconsciente funciona como uma fábrica e não como um teatro (questão de produção e não de representação); 2) O delírio, ou o romance, é histórico-mundial e não familiar (...); 3) Existe uma história universal, mas é a da contingência (...). O Anti-Édipo tinha uma ambição kantiana, era necessário tentar uma espécie de *Critica da Razão Pura* ao nível do inconsciente. *Mil Planaltos*, pelo contrário, reclama-se de uma ambição pós-kantiana, (se bem que resolutamente anti-hegeliana). O projecto é «construtivista». É uma teoria das multiplicidades por si mesmas, lá onde o múltiplo passa ao estado de substantivo, enquanto *O Anti-Édipo* o considerava ainda no contexto das sínteses e sob as condições do inconsciente. Em *Mil Planaltos*, o comentário ao Homem dos Lobos constitui o nosso adeus à psicanálise e tenta mostrar de que forma é que as multiplicidades extravasam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, entre o corpo e a alma. As multiplicidades são a realidade mesma e não supõem nenhuma unidade, nem entram em qualquer tipo de totalidade, porque não reenviam a um sujeito. As subjectivações, as totalizações e as unificações, pelo contrário, são processos que se produzem e que aparecem dentro das multiplicidades. As principais características das multiplicidades concernem os seus elementos, que são *singularidades*; as suas relações que são *devires*; os seus acontecimentos que são *hecceidades* (quer dizer, individualidades sem sujeito); os seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *lisos*; o seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por

Faltava portanto o plano de consistência imanente que daria à proposta revolucionária de Deleuze e Guattari, quanto à natureza dos processos inconscientes, uma extensão mais completa, na medida em que o inconsciente deixa de designar «um princípio escondido de um plano de organização transcendente», mas passa a constituir o próprio «*processo do plano de consistência imanente*, tanto quanto este vai aparecendo à medida da sua construção.»<sup>72</sup> De resto, será também em *Mil Planaltos* que surgirá o conceito revolucionário de um espaço liso que permitirá compor as linhas dos fluxos microfísicos do desejo, apesar de não chegar a existir, nem sequer nessa obra, um conceito que possa relacionar esse espaço liso com o espaço paradoxal do corpo vivo e habitado, tal como o encontramos, por exemplo, em José Gil.

José Gil sublinha que, apesar de sabermos hoje que o corpo tem um papel fundamental na organização do inconsciente (sendo através do corpo que o inconsciente age sobre a consciência), a natureza exacta desse papel, ou o modo como o corpo intervém na vida pulsional e imagética inconsciente, permanece um mistério tão grande como a articulação corpo-*psyché*.<sup>73</sup> E isto porque, como vimos, há uma dificuldade real em pensar o laço que une o corpo e o espírito, ou seja, em pensá-lo «antes de pensar o corpo e o espírito»,<sup>74</sup> na medida em que ambos, o corpo e o espírito, surgem na perspectiva tradicional ou comum em primeiro lugar como «coisas separadas» que têm de ser depois unidas, sendo que, neste contexto, o espaço objectivo e a pura exterioridade das partes ficaram para o corpo, enquanto o «interior» ficou para a «alma», ou para o espírito. O que conduz a que o corpo seja susceptível de dois pontos de vista, dificilmente articuláveis: por um lado, o ponto de vista do «interior, no plano do “vivido” intenso, quer dizer, da *psyché*», e, por outro lado, o ponto de vista do «exterior, como percepção do corpo próprio (meu ou do outro) no espaço.»<sup>75</sup> E é no sentido da superação destas dificuldades que José Gil propõe o conceito de espaço interior do corpo, espaço paradoxal porque, não sendo «visto do exterior», está no entanto «envolvido pelos contornos exteriores do corpo», ainda que, estranhamente, «o modo da presença do interior do corpo de outrem» não seja «o mesmo dos outros

---

oposição ao modelo da árvore); o seu plano de composição que constitui *planaltos* (zonas de intensidade contínua); os vectores que as atravessam, e que constituem *territórios* ou graus de *desterritorialização*.» (pp. 289-290, traduções minhas).

<sup>72</sup> *Mille Plateaux*, «Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible», p. 348.

<sup>73</sup> GIL, José, «O Corpo e o Inconsciente» in *Metamorfoses do Corpo*, p. 173.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 175.

<sup>75</sup> *Idem*, pp. 175-176.

objectos percebidos».<sup>76</sup> E isto porque essa presença, antes de mais e paradoxalmente, é uma *impresença*, da mesma maneira que, em geral, o espaço interior do corpo próprio também está «ausente» no decorrer da vida vígil comum, quer dizer: não sinto os meus órgãos, como não sinto as batidas do coração, nem o ar dos pulmões, nem o sangue a correr, na medida em que me encontro numa situação de conforto e bem estar, ou seja, o corpo, em geral e a este nível, *não dá sinal*, como observámos também no segundo capítulo, a propósito da análise das condições do corpo para *devir*.

Se há relação especular entre o meu corpo «vivido do interior» e o corpo de outrem, «percebido do exterior», nem o meu nem o seu espaço interno se dão à percepção numa presença. Pelo contrário, mesmo: é quando sinto a presença de órgãos internos que o meu corpo me aparece como estranho, através de uma dor ou de uma sensação de mal-estar. Este viver do corpo faz-me senti-lo como um «a mais», como uma coisa, como se eu fosse reduzido precisamente a um organismo. O que significa que a percepção «normal do espaço interno é a de uma não-presença, ou melhor, de uma *impresença*. Não de uma ausência (disso cujo sentir me apresenta como estranho), mas, paradoxalmente e positivamente, de uma forma de não estar no espaço (objectivo) que é a condição de *eu* estar no corpo. (Notemos que o prazer e o bem-estar corporais levam o corpo para além dos seus limites, alargando a *impresença* do seu interior no espaço.)<sup>77</sup>

Ora, será precisamente o pensamento sobre a natureza paradoxal do espaço interior do corpo que aproximará José Gil de certos aspectos da teoria do corpo deleuzo-guattariana, e em particular, do conceito de CsO, que apresentámos de uma forma muito breve e necessariamente incompleta. Porque o espaço interior do corpo está situado no «espaço objectivo», mas, ao mesmo tempo «está *necessariamente* fora do espaço perceptivo» (pois, por exemplo, quando se rompe o invólucro da pele, expondo o interior do corpo, este deixa imediatamente de ser interior, razão pela qual este espaço interior «é o espaço-charneira entre a alma e o corpo»);<sup>78</sup> enfim, porque o espaço interior do corpo não é passível de determinações objectivas (nem cheio, nem vazio, nem grande, nem pequeno), mas é em primeiro lugar um espaço de afectos que se traduzem expressiva e imediatamente no exterior (no rosto, nos gestos, na voz, nas posturas, nas cores e na pele), sob a forma de uma «linguagem» não-verbal que por sua vez subjaz a toda a comunicação ou contágio entre os corpos. Como se o corpo fosse a *primeira palavra da alma*. E a dança (assim como o gesto), o corpo de todas as palavras e, portanto, também o corpo da música. E por sua vez a música, *o corpo da poesia ou da fala* (o que de certa forma nos traz de novo ao princípio...), sendo assim evidente que

---

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 178.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

a poesia é exactamente *não mais* que essa *fala* de um corpo paradoxal, vivo e habitado – ou poema-corpo, como percebeu Caeiro. O que nos permitiria perceber directamente porque é que «se dança escrevendo, tocando piano ou saxofone, combinando cores, etc.»<sup>79</sup>

Sendo assim, o pensamento sobre a ideia de um espaço interior do corpo que permite definir um *inconsciente do corpo* aproxima-se do pensamento deleuzo-guattariano segundo o qual, por um lado, o *corpo real* é lugar de investimento de desejo, agenciando-o, não apenas através dos órgãos que funcionam como focos de intensidade, mas também através de uma conexão destes órgãos com outros elementos virtuais (tais como próteses, prolongamentos ou máquinas abstractas de que um poema pode ser exemplo). Ora, isto quer dizer que a ideia de um espaço interior do corpo implica a noção de que o corpo real é um «corpo desejante» que «comporta todo o virtual do seu desejo, ultrapassando o corpo anatómico da medicina e o corpo-fantasma da psicanálise».<sup>80</sup> Porque, como sublinha José Gil, o que é fundamental no conceito de CsO é que «a ideia do corpo deleuzo-guattariana desfaz a unidade psico-física clássica e a unidade somática do organismo», ou seja, «o corpo é profundamente virtual, quer dizer, inconsciente. O corpo é poder de transformação e devir – devir sensitivo, afectivo, que atinge e desorganiza a unidade da consciência.»<sup>81</sup>

Portanto, a ideia de um espaço interior do corpo permite definir um *inconsciente do corpo*, que, não sendo uma ideia nova, é no entanto uma ideia que está ainda por explorar e desenvolver. Esta fornece, como diz José Gil, algo de muito carecemos, quer ao nível da medicina, da psicologia, das neurociências, quer, neste caso, ao nível da estética: «um nexo entre o corpo e o espírito».<sup>82</sup> No entanto, e como sublinha José Gil, apontando uma falha importante no desenvolvimento do conceito de CsO, Deleuze e Guattari não tratam a noção de um «espaço interior do corpo», em relação com a de um inconsciente do corpo, na medida em que «essa articulação está compreendida na dinâmica dos órgãos – CsO». E não poderiam realmente fazê-lo, aliás, sem um conceito como o de espaço paradoxal, «porque é no espaço interior do corpo [paradoxal] que os órgãos conservam as suas inscrições de desejo».<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 211.

<sup>80</sup> «O Corpo e o Inconsciente» in *Metamorfoses do Corpo*, p. 184.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 185.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 183.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 185.

... é porque *esse espaço* é formato, ilimitado e não vivido que ele constitui a *textura do plano de consistência* aonde os órgãos de vão agarrar, enquanto singularidades (sentientes, ou desejantes, ou de pensamento); enfim, é por essa mesma razão, pela sua natureza paradoxal (está e não está no espaço objectivo), que o espaço interno, como textura do plano de consistência, vai poder funcionar nos múltiplos estratos da imanência, como plano de consistência de sensações, ou de pensamento, ou de acção.<sup>84</sup>

Nesta perspectiva, verificamos como um corpo em arte pode começar a ser pensado como um *corpo virtual* que se actualiza de um modo potencialmente infinito, parcialmente, ou cristalinamente, quer na experiência que o artista tem e *produz*, desse corpo, ao agenciá-lo, ao maquiná-lo, ao formá-lo com determinados dispositivos e matérias, criando um circuito para os afectos, as intensidades e o desejo, quer na experiência que um outro possa ter do mesmo corpo, ao apreendê-lo. Pois é no plano de imanência (plano singular cuja construção pode sempre falhar, e do modo mais dramático) que um corpo troca sem parar a face actual com a virtual, criando uma zona intensiva de indiscernibilidade molecular ou microscópica entre as duas. Plano de imanência de um poema, de uma peça musical ou de uma dança, com os seus imprevisíveis meios e dispositivos que visam infinitizar o desejo. O que por sua vez implica que, tanto esta experiência, como o corpo que é necessário para *viver e actualizar esta mesma experiência*, envolvem uma dimensão inconsciente, em si mesma virtual, ou seja, é uma experiência que decorre, como afirma Deleuze, no «tempo mais pequeno que o mínimo de tempo contínuo pensável numa direcção, que é também o mais longo tempo, mais longo que o máximo de tempo pensável em todas as direcções».<sup>85</sup> O que nos deixa longe do inconsciente freudiano, por um lado, mas muito perto da ideia de «movimentos virtuais»<sup>86</sup> (em que se inscrevem, por exemplo, os movimentos do corpo de um bailarino), que, pela sua extrema velocidade e imperceptibilidade, são afins dos movimentos cujo efeito apreendemos, mas que não conseguimos directamente observar (isto é, «captar» em tempo real, com a ferramenta de uma percepção consciente), tal como acontece, por exemplo, na observação dos movimentos de deslocação de nuvens, que operam, entre as grandes formas desenhadas e macroscópicas, por *passagens microscópicas*, que escapam à consciência.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> DELEUZE, *Dialogues*, «L'Actuel et le Virtuel», p. 184.

<sup>86</sup> GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 241.

<sup>87</sup> Em Deleuze, como já referimos, o «virtual» apresenta várias dificuldades não resolvidas, e, em particular, no que diz respeito à imanência, na medida em que a exposição do conceito, que o próprio Deleuze admitia, já no final da sua vida, como insuficiente, faz emergir uma transcendência ou um negativo que um pensamento na imanência não admite.

Neste sentido, a novidade absoluta de José Gil consiste em pensar um *corpo virtual*, isto é, um conceito fulcral que surge, por exemplo, na compreensão complexa de um infinito imediato no movimento dançado, na obra *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Pois, ao inverter o ponto de vista cartesiano e ao «fazer do corpo e da consciência duas expressões ou manifestações de uma outra instância»,<sup>88</sup> por via de um pensamento sobre um espaço virtual que por sua vez é a condição que permite a dupla impregnação osmótica entre os movimentos do pensamento e os movimentos do corpo, José Gil propõe uma nova abordagem do corpo que precisamente virá permitir superar de uma forma radical algumas dificuldades e, em particular, a dificuldade real em pensar o laço que une o corpo e o espírito, ou seja, em pensá-lo «antes de pensar o corpo e o espírito»,<sup>89</sup> como coisas separadas.

Sem pretender portanto fazer uma apresentação (que seria inviável, no contexto desta tese) das complexas teorias do corpo, quer de Deleuze e Guattari, quer de José Gil, verificamos assim que é a partir de uma mudança radical de perspectiva no pensamento sobre o espaço e também no registo ontológico, e com recurso a uma nova bateria de conceitos que passa por uma crítica radical da representação, verificamos assim que é a partir deste ponto que podemos começar a pensar um corpo em arte como um corpo aberto, corpo virtual, ou corpo-sem-órgãos, segundo a transformação que José Gil impõe ao conceito de Deleuze e Guattari – circuito virtual e intensivo para o desejo, conglomerado de forças de contágio, pedaço de infinito ou corpo em contraponto de fuga com o pensamento, corpo afinal que, porque é aquele que permite criar, é imprescindível para enquadrar o nosso problema, a necessidade da arte.

---

<sup>88</sup> GIL, José, «Abrir o Corpo», p. 3.

<sup>89</sup> GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, p. 175.

## Conclusão

Relativamente ao nosso problema central, a necessidade da arte, começámos por identificar dois tipos de necessidade que a teoria das faculdades em Kant parecia implicar, sem que este último as tivesse isolado ou identificado, e que emergem, não apenas dentro do contexto da discussão do problema que surge na *Crítica da Faculdade do Juízo*, relativamente ao interesse pela arte, mas também dentro do contexto mais geral da filosofia crítica de Kant.

Sendo assim, isolámos, por um lado, um primeiro tipo de necessidade que estaria implicado nas condições de precipitação do momento que marca definitivamente a cisão entre a passagem de uma atitude cognitiva para uma atitude estética, no movimento inicialmente oscilante das faculdades do ânimo, numa situação de contemplação estética (e que José Gil identificou claramente, a propósito da sua análise da produção de imagens-nuas)<sup>1</sup> – ou seja, uma necessidade estética, para além da necessidade lógica, que estaria no núcleo de trabalho de todo o artista – e, por outro lado, isolámos ainda um segundo tipo de necessidade, que por sua vez decorreria obrigatoriamente da descoberta de Kant, na *Crítica da Razão Pura*, do *eu transcendental* (aberto, por uma cissiparidade «em abismo», para qualquer coisa que já não poderemos chamar um *eu*), quer dizer: segundo a nossa abordagem, uma condição específica, no funcionamento das faculdades, que por sua vez apela necessariamente à produção de uma *experiência*, no espaço e no tempo, ou seja, a uma *experimentação*, mais do que a uma “forma de intuição”, como aquela que só a arte pode realizar.

Segundo a nossa análise, porém, na medida em que falta, no monumental edifício das três críticas, elaborar um pensamento sobre o corpo vivo e habitado, o corpo humano e, em particular, o corpo paradoxal e intensivo que está implicado, por exemplo, na apreensão do sublime, estes dois tipos de necessidade não podem ser pensados, em Kant. Pois, de acordo com a nossa abordagem, o juízo estético não implica apenas a produção de sensações sem conceito ou abstractas, mas a experimentação de um corpo paradoxal e intensivo, e, além disso, um movimento de *devenir* – isto é, uma experiência que não se contém nos parâmetros clássicos de experiência e que por sua vez obriga a uma crítica radical da representação. E isto porque em arte não existem objectos, apenas corpos.

---

<sup>1</sup> GIL, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, p. 245.



Foi neste sentido que tentámos identificar as principais dificuldades produzidas por uma lacuna relativa à elaboração de um pensamento sobre o corpo, em Kant, tendo em conta o modo como afectavam a articulação do nosso problema, nomeadamente, e em primeiro lugar, a questão da transição entre sensível e supra-sensível, que Kant discute e tenta resolver no *Opus Postumum*, de um modo aliás extraordinário, através de uma teoria para um sistema geral das forças de movimento da matéria, aplicadas a corpos reais, e, em segundo lugar, o contraste entre o espaço, tal como surge na Estética Transcendental, e o espaço, na Analítica do Sublime.

Como verificámos, um dos principais sintomas da lacuna de um pensamento sobre o corpo humano, ao nível estético, encontrava-se precisamente neste contraste entre o espaço da Estética Transcendental (na *Crítica da Razão Pura*) e o espaço na Analítica do Sublime (na *Crítica da Faculdade do Juízo*). Pois, como pudemos observar, em cada um dos casos não encontrámos a mesma noção de espaço. Na verdade, o espaço que estava descrito na Analítica do Sublime implicava já, e ainda que de forma rarefeita (na estranha figura desse olho que capturava o infinito), o espaço do corpo humano paradoxal, vivo e habitado, que está elidido nas Críticas.

Foi portanto a partir deste ponto que pudemos concretizar de que modo é que o pensamento sobre o espaço era crucial para a articulação do nosso problema, a necessidade da arte. Crucial, não só porque um corpo *realiza* o espaço, como vimos, mas também porque é a partir de um pensamento sobre o espaço do corpo, como observámos, por exemplo, com Alberto Caeiro, que realmente parecemos tocar «nos fundamentos da arte» e «nesse espaço de onde emerge a forma artística».<sup>2</sup> E isto porque o espaço paradoxal do corpo habitado, que é também o espaço paradoxal dos afectos amodais, das forças virtuais e das pequenas percepções, e através do qual, como vimos, «a consciência se dá um campo imenso», na verdade, porque é este espaço que abre realmente um campo ou um plano de imanência que por sua vez pode ser pensado como uma «força de contágio, que doravante religa a consciência ao mundo, e que vai permitir toda a arte».<sup>3</sup>

Porque, se o que temos em arte são corpos, como pretende demonstrar o capítulo sobre *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, não é possível articular o problema da necessidade da arte, sem um pensamento sobre o corpo. Mas porque é que um poema pode ser descrito como um corpo? Porque é que temos a nítida sensação de

---

<sup>2</sup> GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, p. 16.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 178.

que falam as palavras de um poema, de que o poema tem uma voz? Como é que sabemos intuitivamente qual é o andamento das frases, qual é o tom em que mergulham as palavras? Porque é que sentimos que dança o fluxo de um texto, e que nós dançamos com ele, sendo arrastados, suspensos, saturados, magnetizados ou contraídos, quando o ritmo das frases se impõe? Como é que isto acontece?

Naturalmente, a resposta a estas questões não é simples. Foi neste sentido que tentámos operar uma mudança radical de perspectiva no pensamento sobre o espaço e também no registo ontológico, com recurso a uma nova bateria de conceitos, verificando que só a partir desse ponto poderíamos começar a pensar um corpo em arte como um corpo aberto, corpo virtual ou corpo-sem-órgãos – circuito intensivo para o desejo, agenciamento imprevisível que combina elementos impensáveis e inesperados, encadeando corpos, máquinas, próteses e fluxos, conglomerado de forças de contágio, pedaço de infinito ou corpo em contraponto de fuga com o pensamento, corpo que afinal, porque é aquele que permite criar, é imprescindível para enquadrar o problema da necessidade da arte. Pois só um conceito como o plano de imanência (que é um dos outros nomes para o corpo-sem-órgãos) e em particular um conceito do espaço paradoxal do corpo vivo e habitado enquanto «textura do plano de consistência» do desejo e a que «os órgãos se vão agarrar»,<sup>4</sup> nos permitirá pensar questões como, por exemplo, a associação imediata que é possível fazer entre *Lux Aeterna* (1966), de Ligeti, e uma imagem de nebulosas ou de galáxias enroladas em espirais de poalha rosa e branca, e isto independentemente do título da composição, ou do filme de Kubrick, mas em sintonia com o contínuo cósmico, não humano, que a ligação subtil e sem intervalo entre as vozes tece.

No caso de *Lux Aeterna*, em particular, trata-se de harmonias longamente sustentadas e que são subtilmente retomadas por outra voz quando a respiração da primeira se esgota, *colagem de sopros humanos* que se faz com minúsculas variações que tecem nebulosas no que à partida seriam eixos – os acordes das harmonias – , segundo uma técnica que o próprio compositor apelidou de «micropolifonia», o que cria a sensação de um movimento infinito, como que de uma respiração infinita, através do coro de dezasseis vozes. Corpo infinito que respira já segundo o ritmo das galáxias ou das nebulosas, corpo-cosmos de que a fala se fez música, ou luz eterna, corpo sem peso nem gravidade e que nos lança num estranho silêncio, como que numa linha de

---

<sup>4</sup> GIL, José, «O Corpo e o Inconsciente» in *Metamorfoses do Corpo*, p. 185.

velocidade abstracta que atravessa a imensa e lisa pradaria de estrelas... e a sensação de uma *escala não-humana*, a par da exploração desta técnica peculiar de micropolifonia, é ainda precipitada pelos estranhos desequilíbrios, vazios, espaços abertos-mudos e sem dimensão, irresoluções e suspensões que sabemos serem próprios do regime atonal, com a anulação dos focos de tensão e magnetismo entre as notas, que eram próprios do regime tonal.

Portanto, se é verdade que em arte o que existe são estes corpos que nos obrigam a pensar um outro espaço e uma outra experiência, o que é que acontece ao problema da necessidade da arte, tal como surge em Kant, sob o escopo de um interesse intelectual pela beleza, no caso do esteta solitário? Porque é que o esteta solitário, passeando entre a natureza, fruindo o canto dos pássaros e a paisagem de flores, veria a sua fruição imediatamente interrompida no caso de descobrir que tudo aquilo fosse um cenário, quer dizer, apenas flores artificiais de papel espetadas na terra e pássaros de corda piando por via de um mecanismo sem vida?<sup>5</sup>

Se essa pessoa a que chamámos esteta solitário, segundo a descrição de Kant, abandona o seu quarto «no qual se encontram aquelas belezas que entretêm a vaidade e quanto muito as alegrias de ordem social, e se volta para o belo da natureza para encontrar aí como que uma volúpia para o seu espírito num curso de pensamento que jamais pode desenvolver completamente para si»,<sup>6</sup> com razão, e como suspeita o próprio Kant, parecerá «demasiado estudada» a interpretação desse interesse intelectual pela beleza com base apenas «num parentesco com o sentimento moral».<sup>7</sup>

Pois não é por acaso que Kant estabelece uma relação entre as sensações de modificação da luz (na coloração) e de som (em tons), como sensações de reflexão propriamente abstractas e que portanto não admitem «simplesmente um sentimento sensorial, mas também a reflexão sobre a forma destas modificações dos sentidos»<sup>8</sup> (ou seja, e como vimos, forma ou jogo das faculdades em movimento numa situação de fruição estética), e aquilo que ele mesmo descreve «como que uma linguagem que a natureza nos dirige e que parece ter um sentido superior», ou seja, essa mesma «linguagem cifrada pela qual a natureza em suas belas formas nos fala figuradamente», a linguagem não-humana das pedras, dos penedos, das colinas e das flores, dos pássaros, dos bichos, dos insectos e das algas, das ondas, das espumas, das nuvens, dos

---

<sup>5</sup> KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, §42 – *Do interesse intelectual pelo belo*.

<sup>6</sup> *Idem*, §42, 168.

<sup>7</sup> *Idem*, §42, 170.

<sup>8</sup> *Idem*, §42, 172.

céus, das estrelas, das poeiras e das partículas, e precisamente perante a qual, mesmo para Kant, parece «demasiado estudada» a interpretação dos juízos estéticos com base num sentimento moral.<sup>9</sup>

Verificámos que a exclusão do interesse empírico, no sentido de assegurar a descrição de um *prazer de reflexão*, constituía a primeira operação que viria a garantir a compreensão de um fenómeno de *comunicação universal*, inseparável, para Kant, da formação do juízo estético. Mas observámos também que esta exclusão tinha sido necessária precisamente na medida em que faltava elaborar um pensamento sobre o corpo tal como, por exemplo, a noção de *devir* no pensamento de Deleuze ou de José Gil o implica. Daí que seja tão eloquente a referência de Kant às sensações da cor e do som (multiplicidades de um espaço liso que, como sublinham Deleuze e Guattari, só se exploram *caminhando nelas*), quando aponta para esse «sentido superior» que parece ter a «linguagem cifrada» que a natureza nos dirige. Pois, que exista, não uma comunicação universal, mas um *devir*, na formação do juízo estético, devir que por sua vez implica a imersão, a osmose, a comunicação de forças e o contágio inconsciente entre os corpos num plano de imanência, com a formação de blocos de passagens e rizomas absolutamente imprevisíveis, tal abordagem muda de forma radical a maneira como pode ser colocado o problema do esteta solitário. E foi nesse sentido que tentámos aceder a um pensamento sobre o corpo que vive, de facto, o que acontece na apreensão estética de um outro corpo do qual foi abstraído o conceito, pela produção de uma ou várias imagens-nuas, experiência essa que, como vimos, se realizava numa relação de captura mútua, em que o espectador não apenas captava a imagem, mas era também capturado por ela.

Porque, na verdade, segundo a nossa abordagem, o esteta solitário só vive a natureza com aquele sentimento do sublime porque experimenta um corpo intensivo, ou seja, porque é através de um corpo aberto ao mundo vivo da paisagem que a natureza lhe fala «nessa linguagem cifrada». Como é que a paisagem deixa de ser muda, e começa a falar? Como é que a multiplicação das imagens-nuas produz um tal *sentido* na paisagem? E quando a paisagem «se cala», aliás como também observou Bernardo Soares, de que modo é que isso é equivalente a perder uma «língua natal», como quem perde um corpo, um país, ou uma casa?

---

<sup>9</sup> *Idem*, §42, 170.

Seria necessário caracterizar o movimento da imagem pura dos traços de paisagens como o contrário de uma dissolução ou dissipação de formas: poder-se-ia chamá-lo, por oposição ao buraco negro, um movimento de «jacto branco». «Jacto» porque se trata de um jacto de presença constante, um manter ostensivo de um excesso de presenças e de sentidos puramente visuais das imagens. Também se poderia chamá-lo «buraco branco», porque a ostentação da presença apela, como vimos, ao sentido: apelo por excesso e não por defeito. O movimento do «buraco branco» é claramente paradoxal, já que a tendência à doação, à emissão do sentido, a presença de um excesso, provêm de uma ausência de significações. E quando estas se formam graças à linguagem, não estancam o apelo ao sentido, nunca o satisfazem, proliferando constantemente numa espécie de morfogénese infinita. Em suma, a descrição da paisagem-imagem pura, despojada de significação porque separada das palavras que correspondem ao seu sentido (separada portanto da sua finalidade), abre uma espécie de buraco (ou de défice) infinito no sentido que nenhuma série de significações poderá preencher. Este facto deve-se à força de que a imagem, separada do seu correspondente verbal, se investe; o que a leva a estabelecer conexões subterrâneas (inconscientes) com um número infinito de imagens dissimuladas.<sup>10</sup>

Pois é a experiência de um devir-paisagem que faz convergir para um mesmo plano, tanto o corpo intensivo, como a natureza viva da paisagem, bloco de devir em que os dois corpos fazem rizoma, e isto na medida em que existe um laço estreito, como temos vindo a verificar, entre a multiplicação das imagens-nuas que «esburacam» a consciência, fazendo com que corpo e pensamento coalesçam num mesmo movimento de contraponto de fuga, a intensificação do movimento entre as faculdades, a libertação de pequenas percepções, a pulverização da sensibilidade e o devir-atmosfera do corpo que produz assim, na visão do olhar, uma nitidez vibrante e específica, ou melhor, produz esse sentido transparente e excessivo da paisagem muda, que de repente dança, canta e fala. O que explicaria porventura como toda essa espécie de magia se anularia com a descoberta da artificialidade do cenário, ou da ausência de vida, essa vida que em última análise compõe o desejo sem projecto, sem conceito, sem imagem e sem programa, mas apenas traçado, e cuja intensidade não tem figura nem nome, mas apenas forças virtuais e afectos que são como as linhas musicais ou como o ritmo e a pulsação que têm as simples cores (multiplicidades de um espaço liso que só se exploram «caminhando nelas», como justamente observou Deleuze).

Portanto, não se trata apenas de um interesse intelectual pela natureza, nem apenas de encontrar aí o rasto de ideias morais (insuficiência que o próprio Kant detectou), mas de algo muito mais fundo, pois trata-se de habitar esse corpo-mundo que, como em Caeiro, *de tanto ser pele se fez paisagem*. Quer dizer, trata-se dessa transparência não discursiva, desse sentido imediato e pré-verbal dos afectos amodais

---

<sup>10</sup> Cf. «O Devir-Paisagem de Bernardo Soares» in GIL, José, «O Espaço Interior» pp. 57-70. E ainda, na mesma obra: «A onda, o ritmo, o contágio», pp. 71-99.

que encontramos nos movimentos virtuais do bailarino, da intensidade agenciada num devir imprevisível que só experimentando realizamos, excesso de intensidade, de afectos e forças que emergem do contacto vivo com as coisas sem nome, em suma, trata-se dessa alegria realmente infinita e que começámos por identificar com um estado de graça, *volúpia para o espírito num curso de pensamento que talvez jamais possamos desenvolver completamente para nós*, como intuiu Kant, na medida em que uma parte dessa experiência é, e permanecerá sempre, pelo menos em parte, inconsciente.

Pois, apesar de permanecer um mistério a natureza da força enigmática, da atracção irresistível ou do magnetismo inevitável que arrasta de um modo radical e definitivo o jogo entre as faculdades, tal como é descrito por Kant, numa situação de fruição estética, para o movimento de «abstracção em abismo» e para a intensificação da percepção que caracterizará a atitude propriamente estética, de qualquer modo fomos percebendo, com recurso à elaboração de um pensamento sobre o corpo vivo e habitado, de que modo a experiência de «viver um corpo aberto» ou um «corpo em contraponto de fuga com o pensamento» compelia à intensificação da percepção e ao movimento de «abstracção em abismo» que verificámos caracterizar a atitude estética.

Evidentemente, só muito ao de leve começámos a explorar um pensamento sobre este corpo, cuja investigação mais desenvolvida exigiria um outro projecto, que permitisse pensar, por exemplo, a partir das complexas teorias do corpo de José Gil e Deleuze e Guattari, uma noção de *inconsciente do corpo*, e, com ela, de um inconsciente da linguagem, enquanto substracto de toda a obra de arte.<sup>11</sup> O que de algum modo traria uma inteligibilidade diferente à questão de saber como é que o poema tem uma voz, ou de saber como é que as paisagens nos podem trazer uma sensação de música ou de canto (como se a natureza *falasse* connosco).

No entanto, e apesar da brevidade de alguns desenvolvimentos, foi-nos possível vislumbrar, através dos novos conceitos, de que forma um corpo em arte permite transparecer um sentido imediato e não-discursivo (sentido que é *afim* do sentido da expressão inconsciente veiculada espontaneamente pelo corpo humano e que se encontra em simbiose com os gestos, a tonalidade, o andamento, a cadência e o ritmo da voz, a expressão do rosto e a combinação das posturas), quer dizer, de que forma é que um corpo em arte permite afinal intensificar os afectos, afirmar o desejo e pensar, porque não se pensa, sem *experimentar*. Daí que um corpo em arte seja de facto capaz

---

<sup>11</sup> Para as noções de *inconsciente do corpo* e *inconsciente da linguagem*, cf., por exemplo, as *Metamorfoses do Corpo*, de José Gil.

de produzir no real o infinito de um corpo que parece pertencer-nos desde sempre (como se estivesse fora do tempo), o corpo virtual, ou o corpo paradoxal, que são conceitos de José Gil, e daí também a transparência radical e comovente que um corpo em arte pode produzir, a sensação de intimidade; pois este corpo cria circuitos, agenciamentos e dispositivos para sustentar ou infinitizar o desejo, no contexto de uma tendência à totalidade,<sup>12</sup> permitindo que circulem as intensidades (ou os afectos amodais), que de outra forma ficariam sem inscrição. O que mostra também porque é que a arte não é feita apenas, como aliás anteviu Álvaro de Campos, a partir de uma experiência (porque se sente), mas para permitir também uma experiência (para que se sintam).<sup>13</sup>

Observámos assim como um corpo em arte pressupunha, implicava e induzia obrigatoriamente o fenómeno de intensificação da percepção que descrevemos a propósito da imagem-nua e das pequenas percepções, e a partir do qual a imagem abstraída do conceito ganhava *potência* ou *força* para «atrair irresistivelmente outras formas» e assim *arrastar* definitivamente o jogo entre as faculdades para a atitude estética.<sup>14</sup> Pois, na verdade, e como vimos, tal jogo ou movimento de forças implicava uma relação específica entre corpo e pensamento, que tentámos capturar com o conceito de corpo aberto, ou seja, o corpo da consciência impregnada pelo corpo (a consciência cheia dos intervalos, dos brancos e dos poros que as pequenas percepções nela lançaram), acompanhada pela consequente *mutação* do corpo impregnado pela consciência (que se transforma assim numa «espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo»),<sup>15</sup> corpo em contraponto de fuga com o pensamento, abertura para o infinito pela coalescência dos planos e que é, como sublinhou José Gil, a «textura» do próprio plano de imanência.

---

<sup>12</sup> No primeiro capítulo desta tese, foi a propósito da analogia de De Dube entre a relação que temos com uma obra de arte e a condição do amante numa situação de enamoramento que começámos a observar que um corpo em arte também poderia ser, na verdade, o produto de um movimento de uma tendência à totalidade, tal como Kant o descreve. E ainda que Kant ele próprio não estabeleça nenhuma relação entre tendência à totalidade, captura e desejo de se manter num estado infinito de desejo, observámos no primeiro capítulo que esta tendência à totalidade compunha um movimento peculiar e específico, que tinha algo em si da ordem de uma magnetização, de uma pulsão, ou mesmo de uma insuflação, um movimento em que uma necessidade inerente à própria razão pura parecia estranhamente funcionar como um íman, no jogo das faculdades e na produção do próprio pensamento, na verdade, um misterioso ponto de atracção ou de ignição magnética, cuja análise toca os limites da nossa capacidade de compreensão.

<sup>13</sup> «Apontamentos para uma estética não-aristotélica» in PESSOA, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*.

<sup>14</sup> GIL, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, p. 245.

<sup>15</sup> GIL, José, «Abrir o Corpo» in FONSECA, Tania Mara Galli e ENGELMAN, Selda (Org.), *Corpo, Arte e Clínica*, p. 3 (sublinhados meus).

## BIBLIOGRAFIA DAS OBRAS CITADAS

ARISTÓTELES, *De Anima*, trad. port. Carlos Humberto Gomes (Lisboa: Edições 70, 2001), 134 págs.

CAEIRO, Alberto, *O Guardador de Rebanhos* (Lisboa: Edições Ática, 1993), 118 págs.

DE DUVE, Thierry, *Kant after Duchamp*, (London: Massachusetts Institute of Technology, 1996), 484 págs.

DAMÁSIO, António, *Ao Encontro de Espinosa*, (Lisboa: Publicações Europa-América, 2003), 378 págs.

DELEUZE, Gilles, *A Filosofia Crítica de Kant*, (Lisboa: Edições 70, 2002), 82 págs.

DELEUZE, Gilles, *Crítica e Clínica* (Lisboa: Edições Século XXI, 2000), 206 págs.

DELEUZE, Gilles, *Deux Régimes de Fous, Textes et Entretiens 1975-1995*, ed. preparada por David Lapoujade (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003), 383 págs.

DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, trad. port. Luiz Orlandi e Roberto Machado, *Diferença e Repetição*, prefácio de José Gil (Lisboa: Relógio D'Água, 2000), 493 págs.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la Sensation* (Paris: Éditions du Seuil, 2002), 158 págs.

DELEUZE, Gilles, *Imagem-Tempo, Cinema 2*, trad. port. Rafael Godinho (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 367 págs.

DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, trad. bras. Luiz Roberto Salinas Fortes, *Lógica do Sentido*, 4ª ed. (São Paulo: Perspectiva, 2003), 342 págs.



DELEUZE, Gilles, *Proust et les Signes* (Paris: Quadrige - Presses Universitaires de France, 1964), 219 págs.

DELEUZE, Gilles, *Spinoza et le Problème de L'Expression* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1968), 332 págs.

DELEUZE, Gilles, *Spinoza, Philosophie Pratique* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1981/2003), 173 págs.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1980), 645 págs.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *L'Anti Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, trad. port. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), 430 págs.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, trad. port. Margarida Barahona e António Guerreiro, *O que é a Filosofia?* (Lisboa: Editorial Presença, 1992), 191 págs.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire, *Dialogues* (s.l. Flammarion, 1996), 188 págs.

ESPINOSA, Bento de, *Ética*, trad. port. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e António Simões (Lisboa: Relógio D'Água, 1992), 501 págs.

*Francis Bacon - A Terrible Beauty*, 28/10/2009 – 07/03/2010 : vídeo produzido para *Dublin City Gallery The Hugh Lane*, pelas Feenish Productions.

FREUD, Sigmund, *The Essentials of Psycho-Analysis*, trad. port. Inês Busse, *Textos Essenciais da Psicanálise, O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, Vol. I (Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001), 278 págs.

GIL, José, «Abrir o Corpo» in FONSECA, Tania Mara Galli e ENGELMAN, Selda (Org.), *Corpo, Arte e Clínica* (Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004), 11 págs.

GIL, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções* (Lisboa: Relógio D'Água, 1996), 330 págs.

GIL, José, *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (Lisboa: Relógio D'Água, 2010), 249 págs.

GIL, José, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio D'Água, 2ª ed., 1997), 222 págs.

GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança* (Lisboa: Relógio D'Água, 2001), 253 págs.

GIL, José, *O Espaço Interior* (Lisboa: Presença, 1993), 99 págs.

GIL, José, *O Imperceptível Devir da Imanência* (Lisboa: Relógio D'Água, 2008), 263 págs.

GIL, José e GODINHO, Ana, *O Humor e a Lógica dos Objectos de Duchamp* (Lisboa: Relógio D'Água, 2011), 148 págs.

GLEICK, James, *Caos, a Construção de uma Nova Ciência*, trad. port. José Carlos Fernandes e Luís Carvalho Rodrigues, com prefácio e revisão científica de Jorge Buescu (Lisboa: Gradiva, 1994), 420 págs.

JAMES, William, *The Varieties of Religious Experience* (New York: Touchstone, 1997), 398 págs.

KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. port. António Marques e Valério Rohden (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998), 473 págs.

KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, trad. port. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985), 680 págs.

KANT, Immanuel, *Opus Postumum* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 303 págs.

LEIBNIZ, *New Essays on Human Understanding*, trad. inglesa Peter Remnant e Jonathan Bennett (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

PESSOA, Fernando, *Escritos Íntimos e Páginas Autobiográficas*, introdução, organização e notas de António Quadros (Lisboa: Publicações Europa-América, 1986).

PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (Lisboa: Ática, 1966).

PESSOA, Fernando, *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*, org. de Teresa Rita Lopes (Lisboa: Estampa, 1990).

PESSOA, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção* (Lisboa: Ática, 1980).

PESSOA, Fernando, *Textos Filosóficos*, estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho (Lisboa: Ática, 1968).

SOARES, Bernardo, *Livro do Desassossego*, Vol. I e II, Prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho, Recolha e transcrição de textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha (Lisboa: Edições Ática, 1997).

## **BIBLIOGRAFIA GERAL**

### **das obras que concorreram para o desenvolvimento do projecto**

ABBOTT, Edwin A., *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, (Nova Iorque: Prometheus Books, 2005).

ARTAUD, Antonin, *Héliogabale ou L'Anarchiste Couronné* (s.l. Gallimard, 1979), 154 págs.

ARTAUD, Antonin, *Les Tarahumaras*, (s.l. Gallimard, 1971), 184 págs.

ARTAUD, Antonin, *Van Gogh le Suicidé de la Société* (s.l. Gallimard, 1974), 94 págs.

BABIN, Pierre, *Sigmund Freud, «um trágico na era da ciência»*, trad. port. do francês Fernanda Oliveira, (s.l.: Quimera, 2003), 143 págs.

BOURGEOIS, Marc Louis, *Les Schizophrénies* (Paris: Presses Universitaires de France, 1999), 128 págs.

BUTLER, Samuel, *Erewhon* (Londres: Penguin Books, 1985), 270 págs.

CABANNE, Pierre, *Van Gogh*, trad. port. M. H. Bairrão Oleiro (Camarate: Editorial Verbo, 1985), 301 págs.

COELHO, Jacinto do Prado, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (Lisboa: Editorial Verbo, 10 ed., 1ª ed. 1949), 269 págs.

DELEUZE, Gilles, *Empirisme et Subjectivité, Essai sur la nature humaine selon Hume* (Paris: Presses Universitaires de France, 2010, 8ª edição), 152 págs.

DELEUZE, Gilles, *Foucault* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1986/2004), 143 págs.

DELEUZE, Gilles, *Imagem-Movimento, Cinema I*, trad. port. Rafael Godinho (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), 292 págs.

DELEUZE, Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet*, DVD produzido e realizado por Pierre-André Boutang (Paris: Editions Montparnasse, 2004).

DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1ª ed. 1966, 3ª ed. 2007), 119 págs.

DELEUZE, Gilles, *Le Pli, Leibniz et le Baroque* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1988), 192 págs.

DELEUZE, Gilles, *L'Île Déserte, Textes et Entretiens 1953-1974*, ed. preparada por David Lapoujade (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002), 416 págs.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche e a Filosofia*, trad. port. António M. Magalhães, (Porto: Rés-Editora, 2001), 294 págs.

DELEUZE, Gilles, *Périclès et Verdi, La Philosophie de François Chatelêt* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1988), 28 págs.

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers 1972-1990* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1990/2003), 250 págs.

DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1967), 275 págs.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Kafka, Pour une Littérature Mineure* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1975), 159 págs.

DAMÁSIO, António, *O Erro de Descartes, Emoção, Razão e Cérebro Humano* (Lisboa: Círculo de Leitores, 2011), 380 págs.

DAMÁSIO, António, *O Sentimento de Si, o Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência* (Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000), 424 págs.

DOLTO, Françoise, *L'Image Inconsciente du Corps* (s.l.: Éditions du Seuil, 1984), 376 págs.

DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du Temps Perdu (Entretiens avec Pierre Cabanne)*, trad. port. António Rodrigues, *Engenheiro do Tempo Perdido, entrevistas com Pierre Cabanne* (Lisboa: Assírio e Alvim, 1990).

FREUD, Sigmund, *A Interpretação dos Sonhos*, trad. bras. do alemão Walderedo Ismael de Oliveira, (Rio de Janeiro: Imago, 2001), 614 págs.

FREUD, Sigmund, *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, trad. port. do alemão de Manuela Barreto; e selecção, prefácio, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e de Susana Trovão Pereira Bastos (Mem Martins: Publicações Europa-América, s.d.), 273 págs.

FREUD, Sigmund, *The Essentials of Psycho-Analysis*, trad. port. Inês Busse, *Textos Essenciais da Psicanálise, A Teoria da Sexualidade*, Vol. II (Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001), 177 págs.

FREUD, Sigmund, *The Essentials of Psycho-Analysis*, trad. port. Inês Busse, *Textos Essenciais da Psicanálise, A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia*, Vol. III (Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001), 170 págs.

FRIED, Michael, *Courbet's Realism* (Chicago/Londres: Universidade de Chicago, 1990), 378 págs.

GIL, José, *Corpo, Espaço e Poder* (s.l.: Litoral, 1988), 373 págs.

GIL, José, *A Arte como Linguagem* (Lisboa: Relógio D'Água, 2010), 58 págs.

GIL, José, *Monstros* (Lisboa: Relógio D'Água, 2006), 168 págs.

GIL, José, *O Devir-Eu de Fernando Pessoa* (Lisboa: Relógio D'Água, 2010), 90 págs.

GIL, José, *A Profundidade e a Superfície, Ensaio sobre o Príncipezinho de Saint-Exupéry* (Lisboa: Relógio D'Água, 2003), 170 págs.

GIL, José, «*Sem Título*», *Escritos sobre Arte e Artistas* (Lisboa: Relógio D'Água, 2005), 305 págs.

GODINHO, Ana, *Linhas do Estilo – Estética e Ontologia em Gilles Deleuze* (Lisboa: Relógio D'Água, 2007), 246 págs.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *A Carta de Lord Chandos*, trad. port. Carlos Leite (Lisboa: Hiena, 1990), 55 págs.

KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Prática*, (Lisboa: Edições 70, 2001), 192 págs.

KANT, Immanuel, *Fundamentos da Metafísica dos Costumes*, trad. port. António Maia da Rocha (Lisboa: Plátano Editora, s.d.), 191 págs.

KANT, Immanuel, *Metaphysical Foundations of Natural Science*, trad. ingl. Michael Friedman (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 119 págs.

KANT, Immanuel, *O Único Argumento Possível para uma Demonstração da Existência de Deus*, trad. port., introdução, notas e glossários de Carlos Morujão, Inês Bolinhas, Inês Ribeiro Ferreira e Joana Quaresma Luís, (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004), 180 págs.

KANT, Immanuel, *Prolegómenos a toda a Metafísica Futura*, trad. port. Artur Morão (Lisboa: Edições 70, 1988), 191 págs.

LAPOUJADE, David (org.), *Gilles Deleuze, Oeuvres sur Deleuze*, Paris: adpf, 2003.

LECLAIRE, Serge, *Œdipe à Vincennes, Séminaire 69* (s.l. Fayard, 1999), 183 págs.

MANDELBROT, Benoit B., *The Fractal Geometry of Nature* (Nova Iorque: W. H. Freeman and Company, 1977), 468 págs.

MARX, Karl, *O Capital (versão integral)*, vols. I e II, trad. port. António Dias Gomes (Lisboa: Editora Delfos, 1974), 745 págs., 750 págs.

PANKOW, Gisela, *L'Homme et sa Psychose* (s.l. Flammarion, 1993), 305 págs.

PESSOA, Fernando, *Ficções do Interlúdio, 1914-1935* (Lisboa: Assírio e Alvim, 1998), 276 págs.

PESSOA, Fernando, *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha, (Lisboa: Presença, 1994).

PESSOA, Fernando, *Poesias*, nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor (Lisboa: Ática, 1942, 15ª ed. 1995).

SCHWENK, Theodor, *Sensitive Chaos, The Creation of Flowing Forms in Water and Air*, trad. ingl. do alemão: Olive Whicher e Johanna Wrigley, (East Sussex: Rudolf Steiner Press, 1996), 144 págs. (mais 84 págs. de figuras).

SPINOZA, Benedict de, *A Theologico-Political Treatise, A Political Treatise*, trad. inglesa Elwes (New York: Dover Publications, 1951), 387 págs.

SPINOZA, Benedict de, *Improvement of the Understanding, Ethics and Correspondence of Benedict de Spinoza (1901)*, trad. inglesa Elwes (Washington e Londres: M. Walter Dunne Publisher, 1901), Nabu Public Domain Reprints, 427 págs.

STERN, Daniel, *The Interpersonal World of the Infant* (Nova Iorque: Basic Books, 2000), 304 págs.

VILLANI, Arnaud, *La guêpe et l'orchidée – Essai sur Gilles Deleuze* (Paris: Éditions Belin, 1999), 138 págs.

ZOURABICHVILI, François, *Le Vocabulaire de Deleuze* (Paris: Ellipses, 2003), 96 págs.



## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> - Banda de Möbius.....	3
<b>FIGURA 2</b> - Van Gogh, <i>Natureza Morta de Sapatos</i> , 1886, óleo sobre tela, 37.5 x 45.5 cm, Museu Van Gogh, Amesterdão.....	8
<b>FIGURA 3</b> - Poeira de Cantor.....	14
<b>FIGURA 4</b> - Van Gogh, <i>Amendoeira em Flor</i> , 1890, óleo sobre tela, 73.5 x 92 cm, Museu Van Gogh, Amesterdão.....	16
<b>FIGURA 5</b> - Marcel Duchamp, <i>Roda de Bicicleta</i> , original perdido 1913, 1915, (1963, réplica), altura: 124 cm.....	18
<b>FIGURA 6</b> - Van Gogh, <i>Noite Estrelada sobre o Ródano</i> , 1888, óleo sobre tela, 72.5 x 92cm, Museu d’Orsay.....	32
<b>FIGURA 7</b> - Cristal de Gelo I.....	34
<b>FIGURA 8</b> - Cristal de Gelo II.....	38
<b>FIGURA 9</b> - Cristal de Gelo III (microscópio electrónico).....	46
<b>FIGURA 10</b> - Cézanne, <i>A Montanha de Santa Vitória vista de Les Lauves</i> (1902-1906), óleo sobre tela, 65 x 81 cm, colecção privada, Venturi 799.....	47
<b>FIGURA 11</b> - Cristais de Gelo IV (microscópio electrónico).....	49
<b>FIGURA 12</b> - Claude Cahun, <i>Sem Título</i> , 1931, fotografia a preto e branco em papel, 238x180 mm, Tate Gallery.....	95
<b>FIGURA 13</b> - Francis Bacon fotografado por John Deakin para a Vogue (1962).....	96

<b>FIGURA 14</b> - Reconstrução do Estúdio de Francis Bacon na Galeria Hugh Lane, em Dublin.....	119
<b>FIGURA 15</b> - John Deakin, "George Dyer no Estúdio de Reece Mews", c. 1964.....	125
<b>FIGURA 16</b> - Francis Bacon, <i>Segunda Versão do Tríptico 1944</i> , tela central, óleo e acrílico sobre tela, 1988, Tate Gallery.....	151